This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

6000296508

DIE

ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG.

VERZEICHNET

VON

DEREN DIRECTOR

Dr. JOHANNES OVERBECK,

ORD. PROF. DER CLASS. ARCHÄOLOGIE.

LEIPZIG,

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1859.

68 240. b. 86.

BODLEIANA
BIBLIOTHECA

VORWORT.

Das archäologische Museum

stammt mit seinen Anfängen erst aus dem Jahre 1834, in welchem dem ao. Professor Dr. ph. B. G. Weiske, der eine „antiquarische Gesellschaft“ gegründet hatte, zur Beschaffung eines archäologischen Unterrichtsapparates 200 Thlr. angewiesen wurden. Für diese Summe scheint derselbe die noch in der Sammlung befindliche Stoch'sche Gemmensammlung in vier Mahagonikästchen und 30 Stück Glaspasten angeschafft zu haben, welche Gegenstände nach seinem am. 17. Januar 1836 erfolgten Tode einstweilen auf der Universitätsbibliothek aufbewahrt, später aber dem im Herbste desselben Jahres berufenen Professor der classischen Archäologie, Dr. ph. W. A. Becker, ausgehändigt wurden. Schon Weiske hatte den Wunsch ausgesprochen, ein eigenes Local als archäologisches Auditorium und zur Aufbewahrung der Sammlung zu erhalten, und diesem Wunsche war insoweit entsprochen worden, als das Lesezimmer der Universitätsbibliothek zugleich zum archäologischen Auditorium bestimmt wurde, während die Entscheidung über ein Local für die Sammlung vorbehalten blieb, und erst 1840 dahin erging, dass einstweilen auf drei Jahre ein Local im Convictgebäude angewiesen wurde. Mittlerweile war 1837 von dem Landtage zur Anschaffung archäologischer Objecte auf drei Jahre die Summe von 200 Thlrn. bewilligt worden, worauf, ausser einigen Kupferwerken, Gypsabgüsse von 13 Statuen und Vasen, neun Reliefs, die Lippertsche Daktyliothek (No. 110), eine Auswahl von Gemmenabgüssen der berliner Sammlung (No. 109), die erste Serie der Mionnet'schen Münzschwefelpasten (No. 107 a), eine Anzahl griechischer Vasen und einige Anticaglien angeschafft wurden. Die Kupferwerke gingen später an die Universitätsbibliothek über.

Die auf diese Weise zu ihrem ersten Bestande gelangte Sammlung wurde 1843 in ihr jetziges Local, die Parterreräume im linken Flügel des Friedericianums, übergetragen, wo die den archäologischen Zwecken gewidmeten Piecen aus einem grösseren Saale (IV) und einem kleineren Zimmer (V) für die Sammlung, einem Auditorium und einem Arbeitszimmer für den Director bestanden, in ihrer Bestimmung entsprechender Weise sinnig und hübsch decorirt wurden, und für die Sammlung in ihrem damaligen Bestande, wenn man von dem Übelstande einer wenig günstigen Beleuchtung absah, durchaus geeignet erscheinen mussten. Von diesem Zeitpunkte an bis zum Tode des Professor Becker (1846) wurde die Sammlung in allen ihren Abtheilungen dem erwähnten Dispisitionsquantum entsprechend vermehrt. Ihr wichtigster Zuwachs bestand in dem für 300 Thlr. angekauften ägyptischen Sarkophag aus Sykomorosholz (No. 1), in dem Abguss des sog. borghesischen Fechters (No. 81) im Louvre und mehrerer Statuen der dresdner Gallerie, einigen griechischen Vasen (in No. 105) und einigen Anticaglien. Unter der interimistischen Verwaltung des Professors Gustav Seyffarth wurde die Sammlurg nur durch einige aus Schenkungen herrührende Anticaglien vermehrt, während ihr grösstes Wachsthum in die mit dem Jahre 1847 beginnende Verwaltung des Professor Otto Jahn fällt. Namentlich gilt dies von einem Ankauf von Gypsabgüssen kunstgeschichtlich wichtiger Monumente aus dem britischen Museum (1847, besonders No. 26, 27, 28, 29, 310, 34, 36, 38b, 40, 60, 61 u. s. w.). Professor Jahn behielt die Direction bis 1851, und ihm folgte, nach einer abermaligen interimistischen Verwaltung durch Professor Seyffarth, 1853 der gegenwärtige Director, welcher bei Vermehrung der Sammlung nach dem von seinem Vorgänger festgehaltenen Princip verfährt, wonach eine archäologische Sammlung, welche dem akademischen Unterrichte zum Grunde liegen soll, nicht, wie eine solche, an der junge Künstler sich bilden sollen, das Künstlerische in seiner geläutertsten und vollendetsten Form, sondern diejenigen Erzeugnisse der alten Kunst, an denen sich das Wesen des antiken Geistes und der Entwickelungsgang des antiken Kunstlebens an vollkommensten nachweisen lässt, zu berücksichtigen hat. Da zudem in Beziehung auf die von der antiken Kunst vorwiegend behandelten Gegenstände, die hier gleichfalls zu beachten sind, die Anschauung viel eher und in viel ausreicherenderem Masse durch gute Abbildungen zu vermitteln ist, als in Betreff des geschichtlichen Entwicklungsganges, so ist das Absehen zunächst auf allmälige

Herstellung einer möglichst vollständigen Reihenfolge kunstgeschichtlich charakteristischer, namentlich aber datirter und datirbarer Monumente gerichtet worden. Dieses Princip hat namentlich auch bei dem Ankauf einer grösseren Zahl von Gypsabgüssen im Jahre 1855 geleitet, welche nur in Rom zu haben waren, und deren Anschaffung durch die grossen, den Werth der Gegenstände um mehr als das Doppelte übersteigenden Transportkosten die Fonds des Museums bis Ende 1858 in Anspruch genommen hatte.

In diesem Jahre, in welchem die regelmässigen Ankäufe wiederum beginnen konnten, während sich die Räumlichkeiten als durchaus angefüllt erwiesen, bewilligte Se. Excellenz der Herr Minister des Cultus Dr. von Falkenstein eine beträchtliche Erweiterung der Localitäten, theils durch Umbau der bisher vorhandenen Räume, theils durch Hinzufügung des bisher an eine Buchhandlung vermiethet gewesenen Flügels bis zur Ecke der Universitätsstrasse; ausserdem aber eine namhafte Summe, um die grösseren Lücken der bisherigen Sammlung, die durch die jährlichen Ankäufe nur ganz allmälig hätten ausgefüllt werden können, auf ein Mal auszufüllen und so die Sammlung den Lehrzwecken wirklich entsprechend zu gestatten. Und dieses dürfte, Dank sei es der Grossmuth des königlichen Ministeriums, in der That jetzt erreicht sein; denn wenngleich unsere Sammlung noch immer nicht unbeträchtliche Lücken hat und zu den grössten an den deutschen Universitäten bestehenden vielleicht noch nicht gerechnet werden darf, so glaube ich allen Sachverständigen getrost das Urteil über den inneren Werth derselben und über ihre Brauchbarkeit bei akademischen Vorträgen, namentlich kunsthistorischer Art, auf die ich das meiste Gewicht lege, anheimgeben zu können. Dankend erwähnen muss ich der wesentlichen Hilfe, welche mir dadurch wurde, dass Herr cand. theol. Theodor Pötzschke, der sich zur Zeit in Paris befindet, die Besorgung der von mir gewünschten, in den Katalogen der Giessereien zum Theil nicht aufgezeichneten Gypsabgüsse mit grösster Sorgfalt und nicht ohne mancherlei Mühen übernahm. Nur durch seine freundliche Vermittelung war es möglich u. A. die beiden selinuntischen Metopen No. 4. a. b. zu erlangen, auf deren Besitz unser Museum stolz sein darf. Unerwähnt lassen darf ich es auch nicht, dass der Herr A. de Longperrier, conservateur des antiquités du Louvre sich sehr freundlich für unsere Ankäufe interessirte und uns eine Preisreduction erwirkte, vermöge deren wir ein paar Stücke mehr anschaffen konnten, als sonst möglich gewesen wäre.

Da nun unsere Sammlung gegenwärtig zu einem wenigstens vorläufigen Abschluss gelangt ist, glaubte ich, dass der richige Zeitpunkt zur Herausgabe eines Katalogs gekommen sei, der wesentlich zwei Zwecke verfolgt, einmal den Besucher über das Gesehene und dessen Bedeutung zu orientiren und andererseits meinen Zuhörern einen Leitfaden und den Hinweis auf die wichtigste Litteratur der Monumente zu bieten, die sich in einem mündlichen Vortrag nicht citiren lässt. Wenn ich durchgängig auf meine „Geschichte der griechischen Plastik" verwiesen habe, so geschah das, weil die Leser hier zunächst die weitere Ausführung und die Begründung meiner in diesem Verzeichniss nur kurz angedeuteten Ansichten finden.

Sachkenner, namentlich auswärtige, denen diese Blätter etwa in die Hände kommen, werden die Angaben der Ergänzungen vermissen; ich mache aber darauf aufmerksam, dass ich diese weglassen durfte, weil sie an den Monumenten selbst und zwar viel genauer als es schriftlich geschehen kann, durch eine ganz lichte gelbe Färbung angegeben sind. Ich halte dies für ein wesentliches Unterstüzungsmittel der Kritik und habe mich dieses ganz neuen Verfahrens nicht gescheut, weil ich die Erfahrung gemacht habe, dass alle schriftlichen Angaben über die ergänzten Theile nicht halb so eindringlich wirken, wie deren Hervorhebung an den Monumenten selbst. Und zugleich werden durch dies Verfahren die Lernenden auf den Anblick der Originale vorbereitet, an denen die Ergänzungen ja ebenfalls durch andere Farbe sich unterscheiden. Das Verzeichniss folgt wesentlich der Aufstellung; glücklicherweise ist es aber bei der Erweiterung des Museums möglich gewesen, den Hauptperioden der Kunstentwickelung getrennte Räume anzuweisen, so dass sich der Besucher in jedem Zimmer in wesentlich harmonischer Umgebung befindet. Einige durch den Raum bedingte Abweichungen sind im Verzeichnisse selbst bemerkt.

Mai 1859. Overbeck.

Berichtigungen.

S. 4 Z. 11 v. u. streiche die Worte: oder eine Fackel.
S. 6 Z. 11 v. u. lies No. 10 statt 17.
S. 25 Z. 12 v. o. lies 512 statt 502.

I. VESTIBÜL.

Proben ägyptischer und assyrischer Kunst.

No. 1. Aegyptischer Sarkophag aus Cedern- oder Sykomorosholz mit Hieroglyphen bedeckt.

No. 2. Abguss der Inschrift von Rosette, welche, aus der Ptolemäerzeit stammend, und in drei Sprachen oder Schriftgattungen (hieroglyphisch, demotisch-ägyptisch, griechisch) denselben Inhalt wiedergebend, den ersten Schlüssel zur Entzifferung der Hieroglyphenschrift darbot. (Geschenk des Prof. Dr. Gustav Seiffarth. Das Original aus Basalt ist im britischen Museum.)

Vergl. noch im Arbeitszimmer (Zimmer No. VII.) die kleine Stele mit Hieroglyphen.

No. 3. Kleiner liegender **Löwe** aus **Niniveh,** von Bronce, welcher wahrscheinlich als Gewicht gedient hat, im britischen Museum. (Vgl. Layard, Ninivch und Babylon, deutsch von Zenker S. 458 mit Note.)

II. ERSTES STATUENZIMMER.

Altgriechische Kunstwerke der frühesten Periode und deren späte (archaistisch-hieratische) Nachbildungen.

No. 4. a. b. Zwei der ältesten Metopen aus Selinunt.

(Kalkstein mit Farbspuren in untergeordneten Theilen, Hochrelief 3′ 8″ in's Geviert, stammend aus dem mittleren, um 600 v. Chr. gegründeten Tempel auf der Burg von Selinunt in Sicilien, jetzt aufbewahrt im Museum von Palermo; abgeb. und besprochen in des Herzogs von Serradifalco: Antichità della Sicilia Vol, 2. tavv. 25 u. 26. Vergl. ausserdem Thiersch' Epochen S. 404 ff., Müller's Handb. § 90. 2 und meine Geschichte der gr. Plastik I. S. 90 ff. Fig. 6.)

Der Gegenstand der Darstellung ist in a. die Enthauptung der Medusa durch Perseus unter dem Beistande der Athene, in b. die Forttragung der Kerkopen — neckischer Kobolde, welche die Wan-

derer belästigten — durch Herakles. Die Hauptbedeutung dieser ältesten bestimmt datirbaren und daher unschätzbaren griechischen Kunstwerke liegt bei aller Rohheit und Hässlichkeit ihrer Figuren und bei aller Mangelhaftigkeit und Fehlerhaftigkeit in deren Modellirung in der vollendeten Eigenthümlichkeit ihres Stiles, welcher sich namentlich durch sein augenscheinliches Streben nach lebendiger Naturwahrheit der Formen und Bewegungen, mag dies Streben auch nur sehr theilweise mit Erfolg gekrönt sein, von allen Leistungen der schematisch arbeitenden ägyptischen Kunst eben so bestimmt unterscheidet wie von den Hervorbringungen der in allen Fällen stilisirenden assyrischen Sculptur. Uebrigens geht diesen hochalterthümlichen Werken ihr eigenthümlicher künstlerischer Werth keineswegs ab, vielmehr tritt uns dieser, abgesehn von der fleissigen Sorgfalt, mit welcher die Formen modellirt sind, besonders in der eben so gewissenhaften wie ungezwungenen Erfüllung des architektonisch angewiesenen quadratischen Raumes sehr fühlbar entgegen. Die Gruppen erfüllen ihren Rahmen vollkommen, und doch brauchten sie ausserhalb desselben nicht oder kaum anders componirt zu sein, ein Lob, welches in gleichem Masse sich nicht auf alle architektonischen Sculpturen der fortgeschrittenen und vollendeten Kunst anwenden lässt.

No. 5. Apollon von Tenea.

(Parischer Marmor; gefunden am Orte des alten Städtchens Tenea, unweit Korinth, jetzt im Besitze des Hrn. Freiherrn Prokesch von Osten, abgeb. und besprochen in den Monumenti dell' Instituto vol. 4 tav. 43, Annali 19 p. 305, in meinen kunstarchäologischen Vorlesungen, Braunschweig 1853 S. 18 f. und in meiner Geschichte der gr. Plastik 1. S. 94 ff. Fig. 7.)

Ein Meisterwerk des hochalterthümlichen Stils der griechischen Kunst etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., in dem bei durchaus vollendeter materieller Technik alle Eigenthümlichkeiten dieses ältesten Stils auf's schärfste ausgeprägt erscheinen. Ausgehend von einer umfassenden und genauen Beobachtung der Natur hat der Meister dieser Statue versucht, das in der Natur des menschlichen Körpers Erkannte im Marmor wiederzugeben, und es ist ihm dies nach Massgabe der Schwierigkeit der darzustellenden Formen besser oder minder gut gelungen. Durch dieses in ihr deutlich erkennbare Streben und Ringen nach Naturwahrheit unterscheidet sich diese Statue auf das bestimmteste von ägyptischen Arbeiten, mit denen man sie bei oberflächlicher Betrachtung ähnlich finden

könnte, von denen sie aber immer noch die Körperverhältnisse im Einzelnen, namentlich die tief hangenden Schultern und der bei aller Unschönheit unverkennbare griechische Nationaltypus des Gesichtes, mit dem die Köpfe der äginetischen Statuen verglichen werden müssen, unterscheidet. Die ruhige Haltung stammt aus alter Tempelsitte, durch das freilich ziemlich einfältige Lächeln aber hat der Künstler seiner Statue den Ausdruck der schmerz- und leidenschaftlosen, leicht lebenden Gottheit zu verleihen gestrebt. Der Name des Apollon, welchen wir dieser Statue gegeben haben, rechtfertigt sich, ausser durch andere Gründe, durch die Analogie nicht weniger verwandter Statuen, in denen dieser Gott durch Attribute oder durch äussere Umstände deutlicher bezeichnet ist.

Nr. 6. Tronk einer Statue der Pallas Athene.

(Griechischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Sammlung Chigi in Rom, jetzt in der königlichen Antikensammlung in Dresden, in Hases Verzeichniss No. 154, im Hettner'schen Catalog No. 143; vielfach abgeb. und besprochen u. A. in Böttiger's Andeutungen zu 24 Vorll. über Archäol. S. 57, in Becker's Augusteum I. Taf. 9 und 10, von Schorn in Böttiger's Amalthea 2. T. 207, Meyer in d. Gesch. d. gr. Kunst Taf. 5a. S. 28, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I, 36, vgl. Welcker's Catal. des bonner Gypsmus. 2te Ausg. S. 46 ff., Gerhard in s. Abhandl. üb. d. Minervenidole Athens, Abhandll. d. berl. Akad. v. 1844, in meinen kunstarch. Vorll. S. 19 f. und in m. Gesch. d. gr. Plastik S. 151, Fig. 27. Von den in unserem Abguss vorhandenen Theilen sind die Füsse antik, wenngleich vielleicht nicht zur Statue gehörig, Kopf und Arme — nicht die im Augusteum abgebildeten — sind ausserdem in einem in Dresden aufbewahrten Gypsmodell von Rauch nach dem Vorbilde der Athene in der Aeginetengruppe ergänzt.)

Die Stellung der Statue wird bis auf die neueste Zeit als die einer lanzenschwingenden und den Schild erhebenden Vorkämpferin Athene (Promachos) aufgefasst, und als solche erscheint sie auch in der Rauch'schen Ergänzung, doch glaube ich aus der geringen Erhebung der rechten Schulter eher auf eine ruhigere Stellung, ungefähr diejenige der äginetischen Athene schliessen zu dürfen. Das Bild hat ein dreifaches Gewand; zunächst am Körper einen bis bis auf die Füsse herabfallenden Chiton (*X. ποδήρης*), der kleine grade Falten bildet und Wollenstoff nachahmt, darüber einen Peplos, der gesteiftes und geplättetes Linnenzeug vergegenwärtigen soll, und der, in regelmässig gelegten Falten von rechts und links nach der Mitte zusammengenommen, hier einen grade und glatt herabfallenden Streifen bildet, der mit Unrecht für eine Nachahmung ägyptischer Bekleidung gehalten worden ist und an mehren ähnlich

bekleideten alten Athenebildern, z. B. an der Statue in der Aeginetengruppe wiederkehrt. Bei unserer Statue ist er als gestickt dargestellt, und zwar mit kleinen Gruppen von je 2 Figuren, in denen Scenen der Gigantomachie zu erkennen sind. Ihrer 10 sind ganz, die elfte ist halb sichtbar und die zwölfte haben wir uns unter dem Ueberfall des Gewandes versteckt, nicht aber unten abgebrochen zu denken wie die Kante der Gewandfalten beweist. Ueber diesem Peplos trägt die Göttin noch ein bis an die Knie reichendes Obergewand, welches mit einigen Schlangen der kragenartig übergeworfenen und schlangenumbordeten Aegis gegürtet ist. Auch in der Form dieser Aegis gleicht unsere Statue der Athene in der Aeginetengruppe. Der durchaus freie Stil der kleinen Figuren in dem Streifen des Peplos bildet den handgreiflichen Beweis dafür, dass das Werk kein echt alterthümliches, sondern ein zu Cultuszwecken nachgeahmt alterthümliches (hieratisch-archaistisches) sei; aber auch die Behandlung des auf den Nacken herabfallenden Haares zeugt für eine späte Entstehung.

Nr. 7. Archaistische Statue der Artemis.

(Griechischer Marmor mit reichlichen Spuren von Bemalung, gefunden zwischen Torre del Greco und Torre dell'Annunziata, nicht in Herculaneum (wie Winckelmann, Gesch. d. Kunst 1. 2. 14.), noch in oder bei Pompeji (wie derselbe das. 3. 2. 11 angiebt), jetzt im Museo Borbonico in Neapel. Vgl. Mus. Borbon. Vol. 2. tav. 8, Müller's D. a. K. I. 38, meine kunstarch. Vorll. S. 21 f. und Geschichte der gr. Plastik 1. S. 152, Fig. 28. Mit den Farbspuren (nur zu grell) ist das Monument abgeb. in R. Rochettes Choix de peintures de Pompéi pl. 7. und danach in einem Aufsatze von Walz: Ueber d. Polychromie in der alten Sculptur, Tübing. 1853. Taf. 1.)

Die im Ganzen sehr zierlich und sorgfältig ausgearbeitete Statue zeigt die Göttin in lebhaftem Schritte dahineilend; die etwas vorgestreckte Linke hielt den Bogen (oder eine Fackel?), die rechte Hand hebt das Gewand, den Köcher hat die Göttin umgehängt; bekleidet ist dieselbe mit einem vorn in tiefgezogenen Falten herabfallenden Chiton mit langen geknöpften Aermeln, darüber mit einem Doppelgewande (δίπλαξ), welches in Zickzackfalten herabfällt. Das Haar ist dick perückenartig gebildet, fein gekräuselt, hinten in einem dicken, am Ende aufgebundenen Zopf, über den Schultern in ein paar leichten Locken herabfallend, zusammengehalten durch ein breites, mit Rosetten verziertes Haarband. Die Merkmale der nachgeahmt alten (archaistischen) Kunst sind nur geringfügig und beschränken sich auf eine gewisse Geschmeidigkeit und Weichheit

in den Formen des Nackten, die echt alterthümlichen Werken von im Ganzen übereinstimmender Formgebung abgeht, auf eine freiere Leichtigkeit in den seitlichen Haarlocken als die echt alten Werken zukommt und auf einzelne freiere Bewegungsmotive in der Gewandung, die mit der im Ganzen steifen Drapirung nicht recht im Einklang stehn. Von besonderem Interesse sind die in den oben angeführten Abbildungen wiedergegebenen Farbspuren: das Haar war vergoldet, die „blonde Artemis", „Zeus blondes Kind" zu vergegenwärtigen, das Haarband ist weiss, die Rosetten desselben waren roth oder vergoldet, das Unterkleid ist schmal roth umsäumt, das Obergewand breiter roth besetzt und dieser Besatz ist mit einem schmalen Goldstreifen eingefasst und mit weiss ausgespartem Blumenwerk verziert, roth sind auch das Köcherband und die Sandalenriemen. An den nackten Theilen hat sich hier so wenig wie an irgend einer der verschiedenen uns erhaltenen bemalten Marmorstatuen auch nur die leiseste Spur von Farbe vorgefunden.

No. 8. Dreiseitige Candelaber- oder Phanosbasis mit Relief.

(Pentelischer Marmor, 4′ 6″ hoch, 3′ 3″ breit, aus der Chigi'schen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Catalog No. 201. Sehr vielfach und besonders in der neuesten Zeit wieder sehr lebhaft besprobesprochen. Abgeb. in Becker's Augusteum 1 Taf. 5. 6. 7, in Millin's Gallerie mythologique pl. 55, 56, 67; von der neuesten Litteratur vgl. ausser Hettner's Besprechung a. a. O., in der manche ältere citirt ist: Stark in der archäol. Zeitung von 1858 No. 111. und K. Böttticher das. No. 116, 117.)

Was zunächst den Gegenstand der drei Reliefe anlangt, soweit derselbe sich ohne weitgreifende Erörterungen bezeichnen lässt, so erkennen wir auf der ersten Seite den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles, dem Apollon das heilige Geräth wieder abzunehmen sucht, auf der zweiten ist die Weihung des bakchischen Phanos (einer Fackel aus Stäben, die in einer zum Auffangen des Abfalls bestimmten Schale steht) durch einen delphischen Priester (Hosier) und die Vorsteherin der delphischen Thyaden dargestellt. Die dritte Seite wird als Weihung des Dionysosgrabes oder seines Denkzeichens, des säulengetragenen Dreifusses erklärt.

In Hinsicht auf den Stil wird das Monument als archaistisch am auffallendsten durch das nicht allein freie, sondern etwas schwülstige Ornament gekennzeichnet, welches seinen Fuss umgiebt, aber auch die starken Unterschiede in der Auffassung und Formgebung der Figuren in den drei Hauptreliefen, die übertriebene Zierlichkeit

in einigen und die Grossartigkeit und Würde in anderen Bewegungen und Stellungen, die kleinliche Härte in der Behandlung einiger Gewandpartien neben dem freien Fluss und dem edlen Wurf in anderen, endlich eine grosse Menge untergeordneter Merkmale lassen uns nicht zweifeln, dass das Monument, zu heiligem Gebrauche bestimmt, in der Zeit der sinkenden Kunst nach einem alterthümlichen Vorbilde gearbeitet sei.

No. 9. Relieffragment mit Agamemnon, Talthybios und Epeios.

(Griechischer Marmor, stammt aus Samothrake und wird im Louvre aufbewahrt. Abgeb. und besprochen u. a. in Millingen's Ancient uned. Monum. Ser. 2. pl. 1 und in Müller's D. a. K. 1. No. 39; vgl. d. Litteratur in dessen Handb. § 96. No. 18 und m. Gesch. d. gr. Plastik 1, S. 137. Fig. 19.)

Das ganze Monument scheint das Fragment eines Lehnsessels zu sein; auf dem in Relief eine Rathsversammlung der Griechen vor Troia dargestellt war, von der uns die mit Namensbeischrift bezeichneten Figuren des Agamemnon, Talthybios und Epeios erhalten sind. Der Stil ist durchaus singulär und lässt kaum eine einzige Vergleichung aus dem Gebiete der griechischen Plastik zu, während er an manche gemalte Vasen erinnert. Er ist in hohem Grade alterthümlich, jedoch keineswegs von der Consequenz der Durchführung, dass wir nicht an einen conventionellen Archaismus zu denken und das Monument später zu datiren berechtigt wären, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Höher als in die 60er Olympiaden 540—540 v. Chr. möchte ich das Monument nicht hinaufrücken, und mit dieser Entstehungszeit derselben dürften sich auch die Formen der Buchstaben vertragen, die man nur nicht nach Massgabe öffentlicher, namentlich attischer, Urkunden beurteilen darf.

No. 17. Choragisches Siegesweihgeschenk.

(Italischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in Villa Albani, jetzt in Berlin, in Gerhard's Katalog (Berlin's antike Bildwerke), S. 91, No. 146 (die Angabe Ostias als Fundort ist irrig). Die Abbildungen und Besprechungen des Monumentes sind bei Gerhard notirt, im Zusammenhange mit manchen ganz oder theilweise erhaltenen Wiederholungen ist das Relief besprochen in Welcker's Alten Denkmälern 2. S. 37 ff.

Diese Reliefplatte ist, wie ihre Wiederholungen, wahrscheinlich das Weihgeschenk eines siegreichen Kitharsängers oder Kitharspielers an Apollon, den Schutzgott seiner Kunst, und stellt eben diesen, von seiner Schwester Artemis und seiner Mutter Leto begleitet,

selbst als Sieger in einem solchen musischen Wettstreite dar, indem ihm Nike den Sängerpreis „den Becher edlen Weins in lauterm Golde“ darreicht und spendet. Die Scene spielt in dem Vorhofe eines Tempels und vor dem auf einem Pfeiler stehenden Bilde des Apollon, dem auf der andern Seite der Platte ein auf einem Pfeiler stehender (in unserm Exemplare abgebrochener) Dreifuss, der errungene Siegespreis entspricht. Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes zu übergehen, besonders in der gezwungenen Zierlichkeit der Bewegungen und in den Gewändern der drei weiblichen Figuren zu erkennen, mit der die mit effectvoller Grossartigkeit behandelte Drapirung in dem Feierkleide des Apollon in keinerlei Uebereinstimmung steht.

(Vergl. noch im Arbeitszimmer (unten Zimmer No. VII.) die kleine archaistische Erzfigur des Baton aus dem Tübinger Cabinet.)

III. ZWEITES STATUENZIMMER.

Fortgeschrittene alterthümliche Kunst bis auf die Zeit des Phidias und deren Nachahmungen.

No. 11. Sieben Statuen aus den äginetischen Giebelgruppen.

(Parischer Marmor; 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Gelehrten aufgefunden, von König Ludwig v. Bayern für 10,000 Zechinen erkauft, von Thorwaldsen restaurirt in der Glyptothek in München aufgestellt. Der Fund umfasst, die Fragmente abgerechnet, 17 Figuren, von denen 15 den beiden Giebeln des Tempels, 2 viel kleinere den Akroterien des Daches angehören. Alle Figuren und die bedeutenderen Fragmente sind im 3. Bande der Déscription de la Morée abgebildet und werden im Einzelnen am genauesten besprochen in Wagner's Bericht über die Aegineten 1817. Die sonstige Literatur über dies Monument ist in Müller's Handb. § 90, 3 verzeichnet, wo das Hirt gespendete Lob getilgt, und Welcker's Besprechung in seinen Alten Denkmälern Bd. 1. S. 30 ff. hinzugefügt werden muss. Vgl. noch meine kunstgeschichtl. Analekten in der Zeitschrift f. d. Alterthumswissenschaft von 1856, S. 404 ff. und Geschichte der gr. Plastik 1. S. 117 ff.)

Als Gegenstände der beiden Giebelgruppen sind die Kämpfe griechischer Helden gegen Troia erkannt, die ähnlich Pindar im 5. pythischen Siegesgesang verbindet, im Ostgiebel der Kampf des Telamon von Aegina mit Herakles gegen Laomedon, im Westgiebel derjenige über Achilleus Leiche, bei der der Aeginete Aias als Vorkämpfer erscheint. Aeginäisches Heldenthum also soll in die-

sen Gruppen gefeiert werden und zwar das unter dem Schutze der Pallas Athene stehende, deren Tempel die Giebelgruppen schmückten und die in der Mitte beider als Kampfgöttin und Schützerin der griechischen Helden erscheint. Ausser in diesem Punkte stimmen beide Giebelgruppen auch noch darin überein, dass in beiden der Kampf um die Leiche eines gefallenen Helden geführt wird, und ebenso ist die Composition in beiden Giebeln wesentlich dieselbe. Als wahrscheinliches Datum dieses hochbedeutenden Schatzes altgriechischer Sculpturen ist aus vielen Gründen die Mitte der 60er Olympiaden (etwa 520—510 v. Chr.) zu betrachten. Wir besitzen aus dem Ostgiebel nur eine Figur, den als Bogenschützen knieenden Herakles (links die letzte Figur), vom Westgiebel dagegen die Mittelgruppe. In dieser sehn wir in der Mitte den niedergesunkenen Achilleus, um den der Kampf entbrennt, und nach dessen Fusse sich der Knappe oder Kriegsgenoss des troischen Vorkämpfers, etwa des Aeneas unter dessen Schutze vorbeugt, um den Gefallenen auf die feindliche Seite hinüberzuziehn; in diesem Augenblick ist Athene den Ihrigen zu Hilfe gekommen, und indem sie ruhig und fest den Feinden den Schild entgegenhält — einer Anstrengung bedarf es bei der Göttin nicht — macht sie es dem sich Vorbeugenden augenscheinlich unmöglich, seinen Zweck zu erreichen. Ermuthigt *durch* die Anwesenheit der Göttin dringen nun die Griechen auf's neue an, und Aeneas gegenüber sehn wir den Telamoniden Aias den Speer zum Kampfe erheben. Ihm gesellt war als Bogenschütze Odysseus oder Teukros, dem auf troischer Seite der in orientalisches Bogenschützencostüm, einen Lederpanzer, der den ganzen Körper bedeckt, gekleidete Paris entspricht (bei uns die letzte Figur rechts). Auf diese Bogenschützen folgen in der Originalgruppe zwei kniende Lanzner, und die Ecken sind durch zwei Verwundete oder Sterbende ausgefüllt. Die Hauptcharakterismen des Stils sind bei vollendeter technischer Meisterhaftigkeit in der Marmorbearbeitung, die grösste Sorgfalt in der Darstellung der nackten Formen, grosse Naturwahrheit, aber ohne die mindeste ideale Erhöhung, Mannigfaltigkeit in den Stellungen und Bewegungen, die aber dennoch nicht ganz frei, sondern rhythmisch gebunden erscheinen. Die steife Stellung der Athene ist Absicht und soll die göttliche Ruhe inmitten der heftigen Bewegung der Menschen vergegenwärtigen, die unnatürliche Stellung ihrer Füsse aber hat ihren Grund einzig und allein in dem Umstande, dass in der Mitte des Giebels die Figuren in doppelter Tiefe stehn, so dass der Künstler bei dem

beschränkten Raume die Athene dem liegenden Achill Platz machen lassen musste. Ganz alterthümlich und ausdruckslos sind die Gesichter gebildet, was sich aber aus dem naturalistischen Ausgangspunkte dieser Kunst vollkommen erklärt. — Auch an diesen Figuren finden sich an den Waffen, in den Haaren, an Lippen und Augen reichliche Spuren von Farbe, an dem Nackten ist auch nicht die leiseste entdeckt worden.

No. 12. Die Reliefe von dem s. g. Harpyienmonumente von Xanthos in Lykien.

(Griechischer Marmor, 1838 von Sir Charles Fellows auf der Stätte der alten Hauptstadt Xanthos entdeckt und jetzt im britischen Museum aufbewahrt Für die Litteratur vgl. Müller's Handb. § 90 *, dem von neueren Arbeiten hinzuzufügen ist: ein Aufsatz von Ernst Curtius in der archäol. Zeitung von 1855, No. 73, der die Bedeutung der Reliefe zum ersten Male klar macht, ferner meine kunstgeschichtl. Analekten in der Zeitschrift f. d. Alterthumswissenschaft von 1856, No. 37 und Geschichte d. gr. Plastik 1. S. 139 ff.)

Die Reliefe bilden den Fries eines 20′ hohen monolithen Grabdenkmals, in welches sie ca. 15′ vom Boden, die eigentliche Grabkammer, deren Oeffnung sich im Relief der Westseite findet, umgebend eingelassen sind. Den Gegenstand der Reliefe anlangend finden wir auf eben dieser Westseite neben der Grabesthür thronend die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfange der Spende vorstreckt; ihr gegenüber thront die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen, der huldigend drei weibliche Gestalten nahen, die zwei Eier, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer darbringen, die Symbole des geheimnissvollen Keimens, Blühens und der neue Keime enthaltenden Vollendung. Ueber der Grabesthür sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden und nährenden Kraftfülle. Auf den beiden schmaleren Seiten finden wir wiederholt zwei Gestalten geflügelter Frauen, welche Kinder im Arm halten, die man nach Analogie der homerischen Harpyien mit diesem Namen benannt hat, welcher für das ganze Monument den Anlass der Benennung hergegeben. Diese Harpyien sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griech. Mythologie, den Symbolen der Stürme, sehr verschieden, freilich, wie jene, unerbittlich dahinreissende Dämonen, zugleich aber ernste, milde Wesen, welche die Kinder an die mütterliche Brust drücken und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während Zurückgebliebene am Boden sitzend trauern. Schon hierin offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, den diese Flügelgestalten gewiss ver-

gegenwärtigen, aber diese Auffassung tritt uns verstärkt entgegen in dem augenscheinlich als Ei gestalteten Körper der Harpyien, in dem sich die sinnige Symbolik des verschlossen ruhenden Lebenskeimes wiederholt. Auf allen drei Seiten finden wir sodann in der Mitte eine thronende, männliche Gottheit, der Opfergaben, eine Taube, ein Hahn und Waffen dargebracht werden; am wahrscheinlichsten ist in diesen drei sehr ähnlichen Gestalten eine Dreiheit oder Dreieinigkeit der höchsten Gottheit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt ausübt. — In Hinsicht auf den Stil muss gesagt werden, dass während die Form des ganzen Monumentes entschieden ungriechisch, während sie orientalisch, die Symbolik der Reliefe ganz eigenthümlich, weder griechisch noch orientalisch ist, der Stil vollkommen griechisch, wenngleich eigenthümlich, provinciell gefärbt, erscheint. Er ist alterthümlich, aber schon von Anmuth leise umflossen und erscheint in einigen, dem eigentlich Hieratischen ferner stehenden Theilen wie in den Thierbildungen und namentlich in der Jünglingsgestalt rechts auf der Ostseite, schon frei und fliessend. Ob das Monument aus einheimischer lykischer Kunstschule stammt, die dann jedenfalls als unter dem Einfluss griechischer Kunstübung stehend aufzufassen ist, oder ob ein griechischer Bildner der Meister dieser schönen Reliefe ist, *das ist* nicht mit Sicherheit auszumachen. Als Entstehungszeit dürfen wir uns das Ende der 60er Olympiaden (etwa 512—500, v. Chr.) denken.

No. 13. a. b. c. Drei Reliefe von der Insel Melos.

(Terracotta, jetzt im brit. Museum, abgeb. und besprochen No. 3 a. u. b. u. a. in Millingen's Ancient uned. Monuments vol. 2, pl. 2 u. 3, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1. No. 51 und 52; No. 3 c, in Welcker's Alten Denkmälern 2. Taf. 12. No. 20. nebst einem im Gegenstande übereinstimmenden Vasenbilde Vgl. noch meine Gesch. d. gr. Plastik 1. S. 135 f.)

Als Gegenstände von a und b finden wir Perseus vom Rosse herab die Medusa enthauptend, aus deren Hals Chrysaoros entspringt und Bellerophon ebenfalls vom Rosse herab die Chimära bekämpfend; beide Reliefe von durchaus übereinstimmendem Stil zeichnen sich durch grosse Schärfe und selbst Härte des Lineaments und sehr knappe Behandlung der Formen aus. Das dritte Relief c. dagegen, welches eine sagenhafte Liebeserklärung des Alkäos an Sappho darstellt (vgl. Aristot. Rhet. 1, 9, 20.), unterscheidet sich von den beiden andern durch breite und volle, selbst etwas schwere Formen und eine sorgfältige Detailbildung besonders in den Gewändern.

Das Alterthümliche tritt hier in seiner mildesten Gestalt auf und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche sich durch eine gewisse Starrheit von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Die wahrscheinlichste Entstehungszeit fällt in die 70 er Olympiaden (etwa 490—480 v. Chr).

No. 14. Herakles und die Hinde, Relief.

(Griechischer Marmor, im britischen Museum, abgeb. und besprochen u. a. in den Marbles of the brit. Mus. 2. pl. 7, Specimens of ancient sculpture I. pl. 11, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I. Taf. 14, No. 49, Handbuch § 96, No. 25.)

Das wahrscheinlich echt alterthümliche, aber schon im fortgeschrittenen Stil gearbeitete Relief dient besonders dazu, uns die Entwickelungsstufe der Plastik kurz vor oder um die Zeit der Perserkriege zu veranschaulichen, und uns eine Unterlage zum Verständniss derjenigen Ausdrücke zu gewähren, mit denen alte Schriftsteller die Werke der Künstler charakterisiren, welche um die Zeit von Phidias Geburt den Stil der Kunst bestimmten. Diese Werke werden als: zugeschnürt, knapp, also ohne die rechte freie oder schwungvolle Bewegung, durch und durch sehnig und trocken und übermässig hart im Umriss bezeichnet, und fast alle diese Ausdrücke können wir auf das gegenwärtige Relief anwenden, welches zugleich uns jenes, den Grundcharakter der älteren griechischen Kunst bezeichnende Streben nach charaktervoller Naturwahrheit in den Formen wiedererkennen lässt, nur auf einer mit der Formgebung der selinuntischen Metopen verglichen, weit fortgeschrittenen Stufe der Ausbildung. Merkwürdig ist dies Relief noch besonders durch den Umstand, dass es uns das Ideal des Herakles bereits in jener gewaltigen Mächtigkeit ausgebildet zeigt, in der wir dasselbe in den Arbeiten der späteren und vollendeten Kunst wiederfinden. Auf die mangelhafte Wiedergabe des kurzlockigen Haares ist noch besonders aufmerksam zu machen, denn diese bildet ein specielles Merkmal der ganzen älteren Kunstweise, von der sich selbst ein Myron noch nicht durchaus loszumachen wusste.

No. 15. Der Rossebändiger Kastor, Relief des Uebergangsstiles.

(Griechischer Marmor, gefunden in Hadrian's Villa zu Tibur (Tivoli), jetzt im britischen Museum, abgeb. und besprochen in den Specimens of ancient Sculpture I. pl. 14, Marbles of the brit. Mus. vol. 2, pl. 6, in Müller's Denk-

mälern d. a. Kunst 1, No. 50; vgl. meine Geschichte der griech. Plastik I. S. 148, Fig. 26.)

Das Relief ist sicher echt, nicht etwa dem strengerem Stile nachgeahmt und stammt wahrscheinlich aus Attika und von der Hand eines der älteren Künstler aus Phidias Jugendzeit. Es stellt den einen der Dioskuren, den Rossebändiger Kastor, dar, und zwar in einer im Ganzen so meisterhaften und feinen Weise, dass wir auf die wenigen übrigbleibenden Spuren einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Composition und Formgebung geflissentlich aufmerksam machen müssen.

Was zunächst die Composition anlangt, so offenbart sich die noch nicht ganz erreichte Freiheit nicht sowohl in der Anordnung des Ganzen, am wenigsten in der Stellung der menschlichen Figur, denn diese Stellung drückt in meisterhafter Weise das Schweben zwischen zwei Bewegungen, der unfreiwilligen Vorbewegung mit dem springenden Thier und derjenigen des Widerstandes und des Zurückhaltens, aus; fühlbar aber wird eine gewisse Gebundenheit besonders in der Stellung des Pferdes, welche etwas Gedrücktes hat, und die, um den vollen Eindruck der raschen und elastischen Kraft zu machen, ein steileres Aufbäumen bedingen würde. Ein äusserliches Ausfüllungsmittel einer leeren Ecke ist auch der dem Jüngling beigegebene Hund. Wie in diesen Einzelheiten die Composition, so steht in Einzelheiten auch die Formgebung hinter der höchsten Vollendung zurück. Nicht sowohl im Umriss, der fliessend und schön gezeichnet, als in der Behandlung der Fläche innerhalb des Contours, in der Art, wie die Musculatur, besonders diejenige am Körper des Pferdes, mit einer Schärfe gearbeitet ist, welche die feinen verbindenden Uebergänge von Fläche zu Fläche versäumt. Das ist der letzte Rest des Mangelhaften in jener soliden Tüchtigkeit der alten griechischen Sculptur, welche die Formen nicht nach einem allgemeinen und oberflächlichen Schema, sondern nach dem scharf beobachteten Detail der lebendigen und thätigen Natur darstellt. — Besondere Belehrung gewährt die Vergleichung dieses Reliefs des Uebergangsstiles von der alterthümlichen zur vollendeten Kunst mit den Hervorbringungen jener und dieser. So hoch sich die ganze Darstellung über diejenige in den archaischen Reliefen erhebt, so fühlbar steht sie gegen diejenige z. B. des Parthenonfrieses zurück, mit dessen Platten mit Reitern man dies Relief nur zu verbinden braucht, um sich eines leichter fühlbaren als mit Worten aussprechbaren Unterschiedes und dessen bewusst

zu werden, worin das Wesen der vollendeten und zur unbedingten Freiheit gelangten Kunst besteht.

No. 16. Statue des abwerfenden Diskobols nach Myron.

(Marmorcopie eines Erzwerkes des berühmten älteren Zeitgenossen des Phidias, im capitolinischen Museum, abgeb. Mus. Capitol. 3, 69, besprochen in Verbindung mit einer Reihe anderer, mehr oder minder vorzüglicher Nachbildungen, von denen diejenige im Palast Massimi alle Colonne in Rom weitaus die beste ist, besonders in Welcker's Alten Denkmälern Bd. 1. S. 417 ff.; vergl. für sonstige Besprechungen Müller's Handb. § 122, 3, und meine Geschichte der gr. Plastik 1. S. 172 ff.)

Der Diskobol, von dem uns Lukian (Philopseud. 18) eine kurze, aber vollkommen deutliche Beschreibung giebt, ist neben der weltbekannten Kuh das berühmteste Werk Myron's, eines Künstlers, welcher mit zweien oder dreien Anderen auf den letzten Vorstufen der Kunstvollendung stand, und dessen Werke besonders durch die höchste Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darstellung des Körperlichen sich auszeichneten, ohne gleichwohl von dem höheren Funken des geistigen Lebens durchglüht zu sein (*Myron*, sagt Plinius, *corporum tenus curiosus animi sensus non expressit*). Bei dem in dieser Statue dargestellten Diskoswurfe kam es darauf an, eine etwa 8 Pfund schwere metallene Scheibe im Bogen möglichst weit fortzuschleudern, zu welchem Zwecke dieselbe zunächst im gestreckten Arme nach vorn erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen wurde, um aus dieser Lage mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, in welchem die Kräfte der nach hinten geschwungenen Scheibe und des nach vorn schwingenden Armes sich im schärfsten Conflicte befinden. Diese Wahl des geeignetsten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was schon das Alterthum an der myronischen Statue bewunderte und was fortfährt, unsere Bewunderung zu erregen, die äusserst sorgfältige Durchführung der dargestellten Bewegung und ihres eigenthümlichen Rhythmus an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers bildet die andere Seite dessen, was uns die Statue als meisterhaft erscheinen lässt. Doch muss hierbei bemerkt werden, dass in unserer Copie so wie in einer Reihe anderer die Richtung des Kopfes aus bisher unerklärtem Grunde verändert er-

scheint; denn in Myron's Original, mit dem auch in diesem Punkte das Exemplar in dem Palaste Massimi am genauesten übereinkommt, war der Kopf nach der rechten Seite gewendet, folgte er auf natürliche Weise der Richtung des gewaltsam nach rechts gedrehten Oberkörpers, während wir ihn in unserer Copie, minder gut und minder naturwahr, gradeaus gerichtet und in kurzer Entfernung auf den Boden blickend finden. Im Uebrigen ist die Copie sehr lobenswerth und namentlich ist die elastische Anspannnung des rechten Beines, auf dem allein der ganze Körper balancirt, und dessen Zehen sich gleichsam in den Boden einbohren oder an denselben anklammern zu wollen scheinen, wohlgelungen. Um die Leichtigkeit und den Schwung der Bewegung recht zu empfinden, muss man übrigens den stützenden Baumstamm hinwegdenken, der, einzig und allein durch das Material der Copie, den leichtbrüchigen Marmor, bedingt, im Original nicht vorhanden war und offenbar einen störenden Eindruck hervorbringt. Die auf demselben befindliche Inschrift *ΜΥΡΩΝ ΕΠΟΙΗ* (*σεν*) ist nur als auf das Original bezüglich zu verstehen.

No. 17 u. 18. Eine Metope und Friesreliefproben vom s. g. Theseustempel in Athen.

(Parischer Marmor, das Original ist noch an Ort und Stelle an dem wohlerhaltenen Tempel nördlich von der Akropolis; Abgüsse im britischen Museum. Abgeb. in Stuart and Revett, Antiquities of Athens, vol. 3, chapter 1, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst, I, Taf. 21 u. 22, wo, wie bei Stuart, im 2. Streifen, Taf. 21, die Platten 4 u. 5 (*a* und *b*) vertauscht sind. Vergl. für sonstige Litteratur Müller's Handbuch, § 118, 2, und siehe meine Geschichte der griech. Plastik, I, S. 232 ff. mit Fig. 39 und 40. Ueber die Benennung des Tempels vergl. die Schrift von L. Ross, das Theseion und der Tempel des Ares, Halle 1852, in welcher die erstere Benennung mit Recht bestritten, eine neue aber, Tempel des Ares, ohne genügenden Grund aufgestellt und behauptet wird.)

Die Friese schmücken die Vorder- und Hinterseite der Cella des Tempels und stellen an der Vorderseite einen bisher noch nicht genügend erklärten Kampf nackter Steinschwinger gegen griechisch bewaffnete Kämpfer im Beisein von 6 zuschauenden Gottheiten dar; der Fries der Hinterseite dagegen zeigt eine Kentauromachie, also einen der Lieblingsgegenstände der alten Kunst. Die in unserem Besitze befindlichen Platten gehören sämmtlich dem Friese der Hinterseite an.

Was Composition und Formgebung anlangt, stehen diese Friesreliefe, welche wir nach einem Merkmal an einzelnen Bautheilen

des Tempels in die Verwaltungszeit Kimon's, also in die erste Periode der Wirksamkeit des Phidias ansetzen können, vollkommen auf der Höhe der frei entwickelten Kunst und es haftet auf ihnen namentlich nicht der leiseste Hauch des Alterthümlichen mehr. Damit soll nicht behauptet werden, dass alle Figuren und Gruppen dieser Compositionen in gleichem Masse vortrefflich erfunden seien. es sind hier im Gegentheil Unterschiede recht wohl fühlbar, die jedoch in den Werken der höchsten Blüthezeit nicht minder hervortreten. Aber Alles ist lebensvoll und frisch empfunden, einige Gruppen zeigen sogar grosse Kühnheit der Erfindung und Sicherheit in der Ausführung schwieriger Aufgaben, und die Formgebung ist ebenso naturwahr wie kraftvoll und zart, ja sie erhebt sich namentlich in einzelnen Gewandpartien bis zur Eleganz und zum Effect. Nur in Hinsicht auf die Fülle psychologisch interessanter Motive muss man dem Friese von Phigalia (No. 40) den Vorzug zuerkennen, der dagegen in der Derbheit seiner Formgebung hinter dieser feinen attischen Arbeit nicht wenig zurücksteht.

Gleiches Lob gebührt, was die Arbeit anbelangt den Metopen des äusseren Säulenfrieses, welche Thaten des Herakles und des Theseus darstellen, und von denen wir leider bisher nur eine der weniger bedeutenden besitzen. Sie wird als Darstellung des Kampfes des Theseus gegen Skiron erklärt.

IV. HAUPTSAAL.

Die höchste Blüthezeit der Kunst von Phidias bis auf Alexander den Grossen.

Erste Abtheilung.

Phidias und Polyklet.

(Die Seite des Saales nach der Strasse und dessen Mitte.)

1. Monumente zur Vergegenwärtigung einiger Hauptwerke dieser Meister und ihrer Schule.

No. 19. Zeusmaske von Otricoli.

(Gefunden zu Otricoli im Kirchenstaat, jetzt aufbewahrt im Vatican, italischer Marmor. Abgeb. u. besprochen u. a. im Mus. Pio-Clem., IV, 1; Musée Français, statues III, 1; Zoëga in Welcker's Zeitschrift für a. Kunst, S. 451 f.,

Gerhard in der Beschreibung Rom's II, 2, S. 225; Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 1; vergl. meine Geschichte der griech. Plastik, I, S. 208 f. mit Fig. 37).

Alle auf uns gekommenen Darstellungen des höchsten Gottes der Griechen, mit den wenigen Ausnahmen derjenigen, denen eine besondere Auffassungsweise zum Grunde liegt, stimmen, sie mögen besser oder schlechter ausgeführt sein in gewissen bedeutungsvollen Grundzügen der Physiognomie mit einander überein, und eben dieses Typische in der Zeusbildung berechtigt uns, dieselbe auf das durch Phidias in seiner Kolossalstatue in Olympia vollendete kanonische Ideal des Zeus zurückzuführen oder dieses als das nie wieder verlassene Vorbild aller späteren Zeusdarstellungen zu betrachten. Unter allen Bildern des Götterkönigs aber, welche wir besitzen, nimmt die Büste von Otricoli, obgleich auch sie kein Werk ersten Ranges ist, einen besonderen Ehrenplatz, vielleicht die erste Stelle ein, und sie ist neben der ludovisischen Büste der Here zugleich in vorzüglichem Masse geeignet, uns das Wesen des Idealbildes verstehen zu lehren. Es ist bekannt, dass Phidias durch die berühmten Verse im 2. Buche der Ilias:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion.
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos

zu der Darstellung seines Zeus begeistert worden sein soll, jenen Versen, welche die Majestät des Gottes in unnachahmlicher Weise vergegenwärtigen; Strabon aber bemerkt, dass Phidias bei der Gestaltung seines Idealbildes von den hier besonders hervorgehobenen Theilen des Gesichts, den Brauen und Haaren ausgegangen sei. Diese Bemerkung beseht ohne Zweifel zu Rechte und wird durchaus verständlich, wenn man bedenkt, dass durch die Bildung der Brauen und des Haares die Gestalt der ganzen Stirn bedingt ist, sie wird um so verständlicher, wenn man, die Maske von Otricoli studirend, wahrnimmt, dass ihr gesammter physiognomischer Charakter von der eigenthümlichen mit der Bildung der Brauen und des Haares untrennbar zusammenhangenden Bildung der Stirn beherrscht wird. Die Eigenthümlichkeiten der Zeusstirn aber bestehn einerseits in ihrem mächtigen und klaren Aufstreben, welches den reichen Lockenkranz bäumend emporzuwerfen scheint und den Eindruck der höchsten Weisheit hervorbringt, andererseits in dem energischen Vortreten derselben über den Augen, durch welches diese in tiefen Schatten gelegt werden, und welches dem Antlitz den Ausdruck der höchsten Kraft und Energie verleiht. Das ist die Stirn des

allmächtigen und allweisen Lenkers aller Geschicke und sie ist nur bei ihm möglich. Erhaben wie diese Bildung an sich schon ist, zeigt sie sich zugleich des wechselndsten Ausdrucks fähig, und während sie jetzt in olympischer Ruhe und Heiterkeit strahlt, können wir sie uns ohne Mühe durch das Zusammenziehn der Brauen finster gefurcht denken, so dass sie das ganze Angesicht furchtbar drohend wie die dunkele Wetterwolke machen würde. Die Stirn also mit ihrer nächsten Umgebung bildet gleichsam den Kern der Zeusphysiognomie, hatte der Meister diesen Typus gefunden, so war es seine fernere Aufgabe, die übrigen Theile des Gesichts mit der Stirn in Uebereinstimmung zu bringen. Und wie sehr ihm auch dies gelungen ist, zeigt uns unsere Büste. In der Nase wiederholt sich die Kraft der Unterstirn, und während der leise lächelnde Mund und die blühenden Wangen, an denen wir die Unsterblichkeit des nie alternden Gottes erkennen, von Milde und väterlichem Erbarmen mit aller Kreatur zeugen, schliesst die Lockenfülle des Bartes, der mit dem Haar in einen reichen Kranz zusammenfliesst, das Antlitz in ein Ganzes zusammen und lenkt unsere Blicke von dem sanft geöffneten Munde immer wieder zu dem ernsten Obertheile des Gesichtes mit seinen wallenden Locken, seinem, alle Nähe und alle Fernen durchdringenden, unfassbaren Blicke und seiner majestätischen Stirn zurück. Der sinnige Beschauer dieses Kopfes braucht Nichts vom Zeus zu wissen, dass dieses Angesicht einem Herrscher, dass es einem Vater der Götter und Menschen angehört, das sieht und empfindet er unmittelbar. Und eben darin liegt das Wesen des Idealbildes, dass uns dasselbe durch concrete, vollkommen charakteristische und doch zugleich vollkommen schöne Körperformen die Idee eines Uebersinnlichen vergegenwärtigt.

No. 20. Attisches Relief mit einer Nachbildung von Phidias' Athene Parthenos.

(Griech. Marmor, im berliner Museum, abgeb. und besprochen von Böttticher in der archäologischen Zeitung 1857, No. 105, Taf. 105, vgl. Welcker das. No. 106, 107. Wegen anderer Nachbildungen der Parthenos vgl. meine kunstgeschichtlichen Analekten No. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857.)

Spät, von geringem technischem Werthe und nur schlecht erhalten bildet gleichwohl dies attische Votivrelief neben einem zweiten, welches in O. Müller's Archäolog. Mittheilungen aus Griechenland, herausgegeben von A. Schöll Taf. 3 Fig. 5 (vergl. Text S. 61)

abgebildet ist, die sicherste und gleichsam authentische Unterlage zur Reconstruction der Parthenos in dem Wesentlichen ihrer Composition. Uebereinstimmend zeigen beide Reliefe die Göttin ruhig stehend, mit dem einfachen Chiton ohne Himation bekleidet, den Schild an der linken Seite am Boden stehend und nebst der Lanze von der linken Hand der Göttin gehalten, während sie auf der Rechten die Nike trägt. Diese Nike erscheint hier, wo es sich um die Kränzung eines panathenäischen Siegers im Parthenon zu handeln scheint, zu diesem vorübergeneigt, eine Stellung, welche wir nicht auf das Vorbild übertragen dürfen, wie das zweite Relief (bei Müller) beweist, sondern welche mit der hier dargestellten Handlung zusammenhangt und aus ihr dadurch motivirt erscheint, dass man sich die Götterbilder von dem Geiste der Gottheit erfüllt und gleichsam belebt dachte.

Böttticher hält die Säule unter der rechten Hand der Göttin, in der man ohne Zweifel Nichts als eine Andeutung der Tempelarchitektur erkennen darf, für eine reale Stütze eben dieser nikebeschwerten Hand, und sucht nachzuweisen, dass eine solche materielle Stütze durch die Goldelfenbeinplastik gefordert war. Ich glaube mich nicht scharf genug hiergegen aussprechen zu können; Böttticher ist freilich Techniker und das bin ich nicht, ich will mich also nicht etwa auf eine Discussion der Frage einlassen, in wiefern und durch welche Mittel der vorgestreckten Hand in Phidias' Statue Tragfähigkeit genug gegeben worden sein mag, um ununterstützt die Nike zu tragen, aber ich erkläre aus vollster Ueberzeugung, dass, wenn die Goldelfenbeinplastik eine äusserlich sichtbare Stütze für eine vorgestreckte Hand erfordert hätte, Phidias eine vorgestreckte Hand nicht gebildet haben würde, ich erkläre, dass wenn Phidias ein Ding gemacht hätte, wie Böttticher es ihm unterschiebt, er nicht der grosse Künstler gewesen wäre, als den wir ihn kennen. Denn kein wahrer Meister unternimmt in bestimmtem Material Compositionen, die in diesem Material ohne Krücken und Stützen unmöglich sind. Ich erkläre endlich, dass man trotz aller tiefen Gelehrsamkeit sich den Begriff und das Wesen eines antiken Götterbildes sehr wenig klar gemacht haben muss, wenn man eine Säule zur Unterstützung von dessen Hand für erträglich und möglich hält.

Als Repräsentanten des von Phidias vollendeten Ideals der Athene besitzt unser Museum nur:

No. 21. Ein Köpfchen der Athene Agoräa.

(Von einer Statue im Louvre, abgeb. in Bouillon, Musée du Louvre 3,

suppl. fig. 1, bei Clarac, Mus. d. sculpt. 320, No. 871 und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 217.)

Die Statue stellt die Göttin in rednerischer Geberde dar, und der milde und weiche Gesichtsausdruck legt den Gedanken nahe, dass sie als Fürbitterin an Zeus' Throne aufgefasst sei, als welche sie z. B. bei Herod. 7, 141 bei dem Herannahen der Perser gegen Griechenland für die Erhaltung ihrer Stadt Athen flehend erscheint. Der milde Ausdruck des anmuthigen Köpfchens ist eine Besonderheit, welche aus dieser Auffassung fliesst, und der gewöhnlich der Athene fremd ist; die kanonischen Züge des Ideals aber lassen sich gleichwohl auch an diesem Beispiel studiren.

No. 22. Kolossalbüste der Here.

(In der Villa Ludovisi in Rom; vielfach abgebildet und besprochen als eine der berühmtesten Antiken, vgl. von der Litteratur besonders: Winckelmann's Geschichte der Kunst, Buch 5, Cap. 2, § 7, Note; Göthes Werke 27, S. 244. 29, 234; Meyer, Griech. Kunstgeschichte 1, S. 294, Wilhelm von Humboldt's Werke 1. S. 220, Welcker's Katalog des bonner akad. Gypsmus. 2te Aufl. S. 86 f., meine kunstarchäol. Vorlesungen S. 73 f., meine kunstgesch. Analekten No. 2 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856 und Geschichte der griechischen Plastik 1, S. 306 f.)

Wir wissen, dass Polyklet, und zwar mit seinem kolossalen argivischen Tempelbilde der Here aus Gold und Elfenbein das kanonische Ideal dieser Göttin ebenso vollendete wie Phidias dasjenige des Zeus, wir wissen ferner, dass Polyklet die Here gemäss der argivischen Cultusauffassung zugleich als die Himmelskönigin, als die ehrwürdige und strenge Gemahlin des Zeus und als die ernste Wächterin der Heiligkeit der Ehe darstellte. Auf Grund der ersteren Thatsache sind wir berechtigt, die Grundzüge des Hereideals, welche uns mit einzelnen Ausnahmen aus allen erhaltenen Darstellungen der Göttin mehr oder weniger bestimmt entgegentreten, aus dem Werke des argivischen Meisters abzuleiten und sie auf dasselbe zurückzuführen; und da nun die Kolossalbüste der Villa Ludovisi das vollendendetste Bild der Göttin innerhalb der unter sich übereinstimmenden Reihe der Herebilder ist, so sind wir berechtigt, in ihr die vorzüglichste Nachbildung des von Polyklet fixirten Ideals zu erkennen. Diese Berechtigung wird ausserdem dadurch bestärkt, dass unsere Büste in einem Grade wie keine zweite den Charakter zeigt, den wir nach dem oben Angeführten als denjenigen der polykletischen Here betrachten dürfen, ich meine die Mischung der

Hoheit der Himmelskönigin mit der erhabenen Schönheit der Zeusgemahlin und der ernsten Strenge der argivischen Ehegöttin.

Ueberhaupt aber dürfen wir diese Büste als das vollendetste Idealbild der erhabenen Gattung betrachten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist. Zugleich aber ist sie von einer solchen Grossheit, dass Göthe nicht allein Recht hat, wenn er sagt, keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor dies Bild hintritt, soll glauben; dessen Anblick gewachsen zu sein, sondern dass er eigentlich hiermit noch zu wenig sagt, indem die ludovisische Herebüste für die meisten Menschen auch bei wiederholter Betrachtung unfassbar bleibt, und erst ein langes Studium und das wirkliche Vertrautsein mit diesem Wunderwerke zu dessen Verständniss und Genuss führt. Eben deshalb aber bildet die Here Ludovisi auch den besten Prüfstein unserer Fähigkeit, erhaben ideale Schönheit aufzufassen, eine Fähigkeit, die nur durch Uebung erlangt werden kann, so dass die folgende Charakteristik der Büste, welche ich in meiner Geschichte der griech. Plastik a. a. O. versucht habe, nur auf das aufmerksam machen soll, worauf man bei deren Studium zu achten hat.

Die mehr breit als hoch, besonders nach der Mitte und nach unten mächtig vorgewölbte aber wenig modellirte Stirn spiegelt mehr einen starren Willen und einen kräftigen Charakter, als tiefes Denken, wie die Stirn des Zeus; die in grossem und regelmässigem Bogen geschwungenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn mit festem Abschluss, und indem sie das tiefliegende Auge mächtig überschatten, zeigen sie den oberen Theil des Gesichtes in himmlischer Klarheit, während sie dem Blicke des weitgeöffneten Auges eine Itensität verleihen; die uns an subjectivere Bewegungen im Gemüthe des königlichen Weibes gemahnt. Mit breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die Nase gradlinig, fast starr in den untern Theil des Antlitzes herab, wo der wenig geöffnete Mund diesen Zug von Strenge und Herbheit aufnimmt, und uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten lässt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt, und der gewaltige, von einer fast graden Profillinie eingeschlossene Hals uns die unbeugsame Willensstärke der Göttin noch einmal zum Bewusstsein bringt. Aber trotz aller dieser Grossheit und Erhabenheit ist Here doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung; über die blühenden Wangen sind die Jahrtau-

sende dahingegangen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, und die weiche Rundung der vorderen Fläche des Halses lässt uns die Fülle des blühenden Busens ahnen, an welchem Zeus mit Entzücken ruht. Mehr noch als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines Idealbildes zu sänftigen. Ja, der Contrast dieses üppigen, sanftgewellten, von tiefen Schatten durchfurchten und gleichsam gelockerten Haares gegen die ehern glatte Stirn und den unbeugsamen Hals der Göttin ist unvergleichlich ersonnen, und wenn von Anmuth bei dieser Büste die Rede gewesen ist, so beruht das wesentlich auf diesem Contraste. Wohl ist dieses reiche Haar einfach zurückgestrichen, fern von der kunstvollen Zierlichkeit, mit welcher Aphrodite das ihrige schmückt, aber es ist doch sorgfältig geordnet, und der Perlenkranz, den die Göttin unter der anthemiengeschmückten Stirnkrone durch die Locken geschlungen hat, zeigt uns, dass Here Weib genug ist, um ihrem himmlischen Gatten schön erscheinen zu wollen.

No. 23. Die matteische Amazone.

(Harter griechischer Marmor, früher in Villa Mattei, jetzt im Vatican, s. Mus. Pio-Clement. 2, 38, und vgl. von der übrigen beträchtlichen Litteratur besonders: Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 2, S. 168, St. Victor: Musée des antiques 2, 10, Musée Français 3, 14, Piranesi Statue 37, Meyer zu Winckelmann's Kunstgeschichte 4, S. 353 ff. und in seiner Kunstgeschichte 1, 289, Müller's Handbuch § 121, 2, Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. No. 79 und Otto Jahn's Aufsatz über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 32 ff.)

Nach der Künstleranekdote bei Plinius wetteiferten Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon miteinander in der Darstellung von Amazonen, und die von ihnen geschaffenen Statuen, von denen diejenige des Polyklet den ersten, diejenige des Phidias den zweiten Preis erhielt, wurden in Ephesos bei dem Tempel der Artemis aufgestellt. Ueber diese ephesischen Amazonenstatuen handelt Jahn in der vorstehend genannten Abhandlung, als deren Resultat feststeht, dass wir nur die Amazone des Kresilas, welche verwundet dargestellt war, und zwar diese in mehren Wiederholungen, bestimmt nachzuweisen vermögen, während wir im Uebrigen mehre der erhaltenen Amazonenstatuen wohl im Allgemeinen als Nachbildungen der in dem genannten Künstlerwettstreit gemachten ansehn dürfen, ohne gleichwohl im Stande zu sein, dieselben einzeln auf die Werke

der genannten Meister zurückzuführen. Das gilt auch von unserer vatikanischen Statue, bei weitem der vorzüglichsten unter den erhaltenen, die man bald dem Phidias, bald dem Polyklet hat zuschreiben wollen, ohne jedoch für die eine oder für die andere Annahme genügende Gründe aufstellen zu können. Nicht einmal ihre Handlung und die Situation, in der sie sich befindet, ist klar, der rechte Arm, auf den das Meiste ankommen würde, ist ergänzt und zwar wahrscheinlich falsch ergänzt, indem er möglicherweise auf eine Lanze hoch aufgestützt war, und wenn vermuthet worden ist, unsere Amazone lege als besiegt die Waffen ab, so ist diese Annahme ansprechend genug, ohne gleichwohl scharf begründet werden zu können und alle Zweifel zu heben. Wie dem übrigens auch sei, jedenfalls dürfen wir unsere Amazone als eine vortreffliche Vertreterin des Ideals dieser fabelhaften Mannweiber betrachten und werden wir anzuerkennen haben, dass die Bildung dieses männlich starken, von aller weiblichen Weichheit entfernten und doch so jugendlich blühenden weiblichen Körpers in hohem Grade gelungen ist, während zugleich eine unverkennbare Erschlaffung, eine Lässigkeit in der Haltung zu der Kraft der Formen einen reizenden Contrast bildet und uns entweder den schon berührten Gedanken an ein Ueberwundensein der Amazone oder zum mindesten das Bewusstsein von einem Nachlassen dieser unnatürlichen Steigerung der Weiblichkeit in's Männliche nahe legt. — Der Aehnlichkeit des Gegenstandes wegen fügen wir gleich hinzu:

No. 24. Amazone mit Schild und Streitaxt.

(Pentelischer Marmor, 2' 10" hoch, gefunden 1813 auf Salamis, aus dem Besitze des Freiherrn v. Stackelberg jetzt in demjenigen der Dresdner königl. Antikensammlung, in Hettner's Katalog No. 178, abgebildet in Clarac's Musée des sculptures pl. 800 a, und in O. Jahns Abhandlung über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der kgl. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften 1850, S, 32 ff. mit Taf. 2.)

Da der Kopf, der Arm mit dem Schilde, die Hand mit der Streitaxt und die Beine vom Knie abwärts Ergänzungen (Thorwaldsen's) sind, so lässt sich über Handlung und Situation dieser Amazone nicht sicher urteilen, und es ist hauptsächlich auf die Eigenthümlichkeit des Kostüms hinzuweisen, welches ausser dem gewöhnlichen hochgeschürzten Amazonenchiton noch aus einem darüber gezogenen Thierfell und einem bei Amazonen sehr ungewöhnlichen, langen Mantel besteht. (Vergl. noch eine Amazonenstatuette nach Bronce im Zimmer No. VII.)

No. 25. Ruhig stehender Diskobol, vielleicht nach Naukydes.

(Im Vatican, abgeb. im Mus. Pio-Clementino 3, 26, vgl. ausserdem: Beschreibung Roms II, 2, S. 249, No. 9, Musée des antiques 2, 17, Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums, 2te Aufl. No. 38, Müller's Handb. § 423, 3, Otto Jahn in den Berichten der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 51, und meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 319 f.)

Was zunächst die Zurückführung dieser Statue auf Naukydes anlangt, so ist diese bisher ohne recht triftigen Grund ziemlich allgemein angenommen worden; höchstens hat man den Umstand geltend gemacht, dass, während Plinius neben dem Diskobol des Myron noch denjenigen des Naukydes hervorhebt, die hier in Rede stehende Statue unbedingt die zweite Stelle neben den Nachbildungen der myronischen unter den uns erhaltenen Werken verwandten Gegenstandes einnimmt. Ich habe geglaubt, diesem Argument noch dasjenige hinzufügen zu können, dass während wir Naukydes als den hervorragendsten Schüler Polyklet's kennen, der vor uns stehende Diskobol in Geist und Auffassung polykletischen Charakter zeigt und sich am besten mit den polykletischen Athletenstatuen vergleichen lässt, welche bei geringer Bewegtheit hauptsächlich die ganze kraftvolle Schönheit des männlichen Körpers zur Anschauung zu bringen und in das hellste Licht zu setzen bestimmt waren. Dies thut nun die Statue des ruhig stehenden Diskobolen wirklich in hohem Grade. Um dieselbe jedoch ganz zu würdigen und zu geniessen, muss man sich über die Situation klar sein, in welcher der Diskoswerfer dargestellt ist. Man hat hier von einem fingernden Berechnen der Entfernung geredet, in welche die Wurfscheibe fortgeschleudert werden soll, oder man hat angenommen, der Athlet durchmesse mit dem Auge die Wurfebene. Letzteres ist augenscheinlich falsch, denn er blickt in kurzer Entfernung auf den Boden, aber auch die erstere Erklärung reicht nicht aus. Ich glaube vielmehr, dass die Situation den Augenblick des Zusammenfassens der Kraft und das Abwarten des günstigsten Momentes für den Abwurf darstellt, jenes Zusammenfassen der Kraft, welches jeder raschen körperlichen Anstrengung, auch dem Abwurfe der Kegelkugel vorangeht. Und diese Situation scheint mir meisterhaft ausgedrückt zu sein. Der Jüngling wiegt sich auf dem zurückstehenden linken Beine, den vorgestellten rechten Fuss aber, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein tragen muss (vgl. den myronischen Diskobol), hat er fest auf den Boden gestemmt, der Kopf ist leicht ge-

senkt, das Auge ohne eigentlich zu blicken auf den Boden geheftet; noch hält die linke Hand das Geschoss, um den rechten Arm nicht zu ermüden, der aber elastisch schwebend bereit gehalten wird, und dessen Finger lose spielen, um den rechten festen Griff der Scheibe vorzubereiten; ein Augenblick weiter und die Scheibe geht mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Handlung entwickelt sich so, wie wir sie aus Myron's Statue kennen.

2. Architektonische Sculpturen aus der Schule und der Zeit des Phidias.

Während wir uns die Hauptwerke des Phidias und seiner Schule und des Polyklet nur mit Hilfe später, mehr oder weniger freier Nachbildungen einigermassen zu vergegenwärtigen vermögen, besitzen wir in den architektonischen Sculpturen Originale, wenngleich nicht nachweisbar von der eigenen Hand dieser Meister, so doch unzweifelhaft aus ihrer Schule oder Werkstatt; Werke, die wir zum grossen Theil ohne zu viel Kühnheit als von den Meistern selbst oder von ihren hervorragenden Schülern erdacht, componirt und modellirt, zum Theil auch wohl ausgeführt denken dürfen, und welche daher in ungleich vollkommnerer Weise als die späten Nachbildungen der Hauptarbeiten im Stande sind, uns mit dem eigenen Kunstgeist dieser grossen Periode der Blüthe und vor Allem mit ihrem Stil im engeren Sinne, ihrer Auffassung und Wiedergabe der Formen, endlich mit ihrer materiellen Technik bekannt zu machen. Obgleich die jetzt zu besprechenden Sculpturen also nicht zu den von den Alten gepriesenen und angestaunten Schöpfungen der grossen Meister gehören, obgleich sie vielmehr litterarisch meistens gar nicht oder nur sehr obenhin erwähnt werden, was daher stammt, dass sie, wenn auch im höchsten Sinne, ornamentale Sculpturen waren, so sind sie für uns recht eigentliche Heiligthümer der Kunst und schliessen das Herrlichste und Vollkommenste in sich, was uns von den Hervorbringungen der antiken Plastik erhalten ist.

Um diese Werke ganz würdigen zu können muss man die Theile der heiligen Gebäude kennen, die sie zu schmücken bestimmt waren und die Gesetze, unter denen die architektonische Ornamentsculptur steht. Ich kann diese Gesetze hier nicht in der Kürze darlegen, muss mich vielmehr darauf beschränken, die Leser auf dasjenige Capitel meiner Geschichte der griech. Plastik, das vierte des dritten Buchs (Band 1. S. 221 ff.) zu verweisen, in welchem ich dieselben im ganzen Zusammenhange zu entwickeln versucht

habe. Da wir jedoch nur einzelne Proben von jeder der hier in Rede stehenden grösseren Compositionen besitzen, so will ich deren Gesammtheit, so weit dies in gedrängter Kürze geschehn kann, andeuten, um den Leser in den Stand zu setzen, die vor ihm stehenden Proben aus dem Zusammenhange der grösseren Ganzen, denen sie angehören, zu würdigen.

a. Die Sculpturen vom Parthenon.

Der Parthenon, vollendet und eingeweiht im Jahre 437 v. Chr., war in seinen beiden Giebeln im Osten und Westen mit Gruppen kolossaler Statuen, in seinem äusseren Säulenfries mit 92 Metopentafeln in Hochrelief und um die Stirn seiner Cellamauer mit einem 502 Fuss langen Fries in Flachrelief geschmückt. Alle diese Sculpturen haben durch mancherlei Schicksale des Tempels mehr oder weniger, namentlich aber bei einer Beschiessung Athens durch den venetianischen Dogen Morosini im Jahre 1687 gelitten, und wir würden kaum im Stande sein, aus den bis auf uns gekommenen Resten, welche sich fast allesammt im britischen Museum befinden, über den Zusammenhang des Ganzen zu urteilen, wenn wir nicht die Zeichnungen besässen, die, 15 Jahre vor der eben erwähnten grössten Zerstörung des Parthenon, im Jahre 1672, ein französischer Maler, Jacques Carrey von beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und von bedeutenden Theilen des Cellafrieses anfertigte. Diese Zeichnungen sind in Paris auf der kaiserl. Bibliothek und von ihnen sind diejenigen, welche die Giebelgruppen darstellen, oftmals, am genauesten (als Facsimile) in des Grafen A. de Laborde leider nicht vollendetem Werke: Le Parthénon publicirt, vergl. auch Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1. Taf. 26 u. 27 und meine Geschichte der griech. Plastik Bd. 1. Fig. 41. Die Carrey'schen Zeichnungen des Cellafrieses sind leider noch immer unedirt.

(Die in London befindlichen Parthenonsculpturen sind im 6., 7. und 8. Bande der Ancient Marbles of the british Museum publicirt; mehre neuerdings gefundene Statuen und Bruchstücke in dem genannten Werke von Laborde. Die wichtigste Litteratur über die Parthenonsculpturen ist in Müller's Handb. § 118 notirt; über die Giebelgruppen ist die Hauptarbeit der Aufsatz in Welcker's Alten Denkmälern Bd. 1. S. 67 ff., vgl. meine Geschichte der gr. Plastik 1. S. 241 ff.; über die Metopen handelt am ausführlichsten und unter Mittheilung der Carrey'schen Zeichnungen Bröndstedt in seinen „Reisen und Untersuchungen in Griechenland" im 2ten Bande, vgl. meine Geschichte der griech. Plastik 1. S. 256 ff., und über den Bestand der Reste der Parthenonmetopen besonders die Note das. S. 257 f.; der Cellafries, über den die ältere Litteratur sich bei Müller a. a. O. notirt findet, ist in neuester Zeit der Gegenstand einer

lebhaften Discussion zwischen Petersen in Hamburg und mir gewesen, welche sich an folgenden Orten findet: Petersen, Ueber die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries des Parthenon, Hamburg 1855; ich in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft, 1857, No. 1 f,; Petersen das. 1857, No. 25 ff. u. No. 49 ff., und ich im Neuen Rhein. Museum 14, S. 161 ff. Ausserdem stellte Bötticher eine neue, von mir a. a. O. bestrittene Erklärung auf in Erbkam's Zeitschrift für das Bauwesen, 1852 u. 1853.)

Von den

Giebelgruppen,

deren jede etwa 21—24 Statuen umfasste, stellte die vordere oder östliche über dem Eingange des Tempels die Geburt der Athene oder, richtiger gesprochen, den Augenblick nach der Geburt dar, als Athens Schutzgöttin, plötzlich erwachsen und in ihrer ganzen Herrlichkeit als Zeus eigenstes und liebstes Kind unter den staunenden Göttern des Olymp dastand, von dem aus eilende Botinen, hier Iris, dort Nike hinabgesandt werden zur Erde und zunächst nach Attika, um den Vertretern des attischen Landes und Volkes, hier den attischen Horen und dem Landesheros Theseus, dort den drei Töchtern des erdgeborenen Kekrops die Freudenkunde zu bringen, während zugleich in den Winkeln des Giebels hier die Nacht- oder Mondgöttin hinabtauchte in die Fluthen des Okeanos, dort Helios mit brausendem Gespann sich aus demselben emporschwang, anzudeuten, dass die Nacht verschwindet und ein neuer Tag beginnt wie Athene geboren ist, ein neuer Tag nicht nur für Athen, sondern für den ganzen Erdkreis dessen Grenzen der Okeanos bezeichnet. Von dieser östlichen Giebelgruppe sind überhaupt nur die Seitenfiguren von den Botinen abwärts auf uns gekommen, die ganze Mittelgruppe, welche alle Hauptpersonen, die olympischen Götter umfasste, ist spurlos untergegangen. Was wir bisher im Museum besitzen gehört bis auf den unten zu besprechenden Tors des Poseidon dieser östlichen Giebelgruppe an. Das über alle Beschreibung prachtvolle nnd grossartige Gespann des Sonnengottes fehlt uns leider noch, dagegen besitzen wir die zunächst auf dieses folgende Figur in der liegenden Statue

No. 26. Theseus.

(Ueber die verschiedenen Benennungen, welche man dieser Statue gegeben hat, verweise ich den Leser auf das, was ich in meinen kunstarchäol. Vorlesungen S. 58 ff. und in meiner Geschichte der griechischen Plastik 1. S. 247 f. und in den Noten S. 349 zusammengestellt habe.)

Diese Statue stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollkommensten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit

dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir einzelne Formen der Muskulatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder mögen wir die Haut in's Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über die Muskeln spannt, aber immer so, dass sie wie beweglich und verschiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen lässt, es ist nicht einmal die Männlichkeit in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Tors des Poseidon aus dem westlichen Giebel (No. 30) darbietet; es ist die Männlichkeit in massvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Massstabes zu sehen, der wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an einen Ausspruch des Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne dass wir jemals so glücklich sind, im Leben Aehnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben dieser lebensvolle, bis in's geringste Detail durchgeführte Naturalismus in Verbindung mit der stillen Grossartigkeit und dem Adel der Composition ist, auch nach den Zeugnissen der Alten, das recht eigentliche Merkmal der Kunst des Phidias und dieser höchsten Blüthezeit der antiken Plastik. Unter der Annahme, dass wir in dieser Statue Theseus zu erkennen haben, werden wir das in der rechten Hand gehaltene Attribut als ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben, das auf den Boden gestützt war und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall, urd daher erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einem aus Marmor gearbeiteten Attribute nicht der Fall sein würde. —

Auf diesen Theseus folgten im Giebel die beiden attischen Horen, welche, schwesterlich vereint auf Thronen sitzend, die Botschaft von Athenes Geburt empfingen durch

No. 27. Iris.

(Welcker benennt die Statue Oreithyia, gegen welche Deutung ich mich in meiner Geschichte der gr. Plastik 1. S. 349, Note 47 ausgesprochen habe.)

Ueber diese Statue kann ich nur das wiederholen, was ich über dieselbe in meiner Geschichte der griech. Plasik gesagt habe. Sie ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie, eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht,

nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der andern Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise ausgedrückt, nicht allein durch die Weite und elastische Kraft des Schrittes, nicht allein durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, sondern auch noch durch ein Bewegungsmotiv, das leicht missverstanden werden kann und, wie Restaurationszeichnungen zeigen, missverstanden worden ist. Ich meine die Wendung des Oberkörpers, die beileibe nicht durch ein Zurückblicken der Göttin motivirt wird, denn sicher blickt und redet sie die vor ihr sitzende Hore an, sondern die allein aus dem Greifen nach dem wegflatternden Obergewande erklärt werden darf, welches die Göttin, ohne weiter hinzusehn, zusammenrafft, so dass es in weitem Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Dass dieses das Motiv der bezeichneten Bewegung sei, muss jeder aufmerksame Betrachter aus dem eigenthümlichen Wurf der Falten im Ueberschlage des Untergewandes erkennen, der von der Schulter des linken Armes herunterhangt, oder genauer gesprochen, der von der Bewegung des plötzlich nach oben zurückgreifenden Armes mit emporgeworfen wird. Ist aber dies Motiv richtig erkannt, so gebe man sich Rechenschaft darüber, wie viel durch dasselbe die Bewegtheit der Gestalt gewinnt; so schnell eilt die Göttin, dass ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreisst, sie aber fasst es wieder, wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Laufe gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener für die Göttin des Regenbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch oder Bogen, den die späte Kunst so zum Ueberdruss oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Wie schon bemerkt, fehlt uns nun die ganze Centralgruppe dieses Giebels und die nächste der auf uns gekommenen Figuren ist die Iris entsprechende Botin des rechten Flügels, Nike, von der wir leider auch noch keinen Abguss besitzen. Sie bringt die grosse Kunde von Athenes Geburt dem schwesterlichen Dreiverein der Krekropstöchter, den Thaugöttinnen Pandrosos, Aglauros und Herse, von denen unser Museum die beiden letzteren besitzt.

No. 28. Gruppe der Thauschwestern Aglauros und Herse.

(Die Nomenclatur des Dreivereins, zu dem diese Gruppe gehört, als Moiren (Parzen) ist siegreich durch Welcker bekämpft, dessen Gründen ich noch einen neuen hinzugefügt habe in meiner Geschichte der griechischen Plastik 1. S. 350, Note 49.)

Auch über diese Gruppe weiss ich heute nichts Anderes zu sagen, als was ich in meinem angeführten Buche gesagt habe. Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Grossartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, dass unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Grösse und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdliche Fleiss der Bildung endlosen Details; Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben; ist sie eben im Begriff, sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommener Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schosse liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, dass auch sie nicht theilnahmelos ruhend verharren, sondern dass der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unseren Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. — Den Abschluss fand die Figurenreihe dieses Giebels in dem Gespanne der untergehenden Mond- oder Nachtgöttin, von dem wir einen Kopf besitzen.

No. 29. Pferdekopf von dem Gespanne der Mond- oder Nachtgöttin.

Derselbe bildet den Gegenstand der einstimmigsten Bewunderung der Kenner des Pferdes und ist als Verkörperung des Urpferdes,

wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, angesprochen worden. Bei allem Feuer einer edlen Natur aber bildet dieser Pferdekopf einen directen Gegensatz gegen die gewaltigen Rosse des Sonnengottes, die wie triumphirend und mit Ungestüm aus den Wogen hervorbrechen, während das Gespann der Nacht eilend, aber lautlos vor den siegenden Tagesstrahlen entflieht.

Der westliche Giebel stellte den Streit der Athene mit Poseidon um den Besitz des attischen Landes dar, der durch Erschaffung von Wunderzeichen geführt wurde, und in welchem Poseidon auf dem Felsen der Burg die heilige erechtheische Salzquelle entspringen, Athene dicht daneben den ersten Oelbaum Attikas spriessen liess, wodurch sie das grössere Wunder gewirkt und zugleich dem Lande des kostbarste Geschenk verliehen hatte. Diesen Streit also enthielt die Giebelgruppe oder, um die Scene gleich genauer zu bestimmen, den Augenblick des entschiedenen Sieges der Athene, welche sich vom Kampfplatze triumphirend zu ihrem von Pandrosos gezügelten, von Ares begleiteten Gespann wendet, während Poseidon sich, als Ueberwundener in der furchtbarsten Aufregung ebenfalls zu seinem von Amphitrite gelenkten und mit Seepferden bespannten Wagen zurückwendet, um seinen Rückzug in sein feuchtes Wellenreich anzutreten. Beide Gottheiten sind von den Dämonen und Göttern ihres Kreises als Gefolgschaft begleitet, welche sich rechts und links, den Ausgang des Kampfes erwartend, gelagert haben; in den Ecken aber lagen die Statuen der Flussgötter Kephisos und Hissos mit der Kalirrhoë, welche die Gruppe so einfassten, wie der Schauplatz dieser Sage, Athen und seine Akropolis, thatsächlich von den beiden Flüssen eingefasst wird.

Carrey sah und zeichnete die Gruppe noch fast vollständig; auf uns dagegen sind nur 3 ganz oder wesentlich erhaltene Figuren, der Flussgott Kephisos in der nördlichen Ecke und die auf ihn zunächst folgende nicht sicher erklärte Gruppe eines bärtigen Mannes und einer jugendlichen Frau, und ausserdem eine Reihe von Torsen und Fragmenten gekommen, die sich nur zum Theil mit den Figuren der Carrey'schen Zeichnung identificiren lassen. Unser Museum besitzt von diesen Bruchstücken der westlichen Giebelgruppe bisher nur eines, aber ohne Frage eines der bedeutendsten und in mannigfaltigem Betracht merkwürdigsten, nämlich

No. 30. den Torso des Poseidon.

dessen fehlendes Bruchstück 1842 aufgefunden ist und in Athen

aufbewahrt wird. Wenn ich dies Bruchstück eines der bedeutendsten und merkwürdigsten genannt habe, so gilt dies zunächst von demselben an und für sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die an Mächtigkeit und Grösse weit über Alles hinausgehen, was in irgend einem anderen antiken Kunstwerke geleistet ist, und die zugleich von allem Schwulste, von aller Uebertreibung und von aller Schwerfälligkeit durchaus frei sind, eine Natur weit über der Natur. Noch merkwürdiger aber ist uns dies Fragment durch die Art, wie der Meister seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr, und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht entfernt die Rede von jenem schwächlichen und missverständlichen Idealismus, welcher, wie noch Winckelmann in Hinsicht auf den Apollon von Belvedere, lobend hervorheben zu müssen glaubte: „den Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen liess, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken", hier kann es nicht heissen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper", sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in wilden Pulsen durch die geschwollenen Adern; hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig markirten Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen lässt, die mit dem Stosse des Dreizacks Berge spalten und Felsen bewegen. Denke man über die Möglichkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper was man denken will, hier, vor diesem Torso wird man zunächst gestehen müssen, dass der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Uferfelsen schleudert, dass Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte. Und hier vor diesem Torso, vor dieser Schöpfung des höchsten Blüthezeitalters der Kunst, vor diesem Werke aus der heiligen Werkstatt des Phidias wird man fühlen, und an ihm sollte man lernen, dass der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welches das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Die Metopen.

Von den 92 Metopen, welche den Säulenfries des Parthenon schmückten, sind 18 gänzlich verloren, 17 nur in Zeichnungen theils Carreys, theils einer unbekannten Hand erhalten, so dass 57

im Originel erhaltene Metopentafeln vorhanden sind. Ich sage: Metopentafeln, denn von den Reliefen besitzen wir nur sehr wenige, die meisten sind arg, viele bis zur völligen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren auf der Grundfläche verstümmelt. Zu einem Urteil über den Inhalt und Zusammenhang der ganzen Metopenreihe oder auch nur ihrer Mehrzahl sind wir, so kühn und bestimmt dies Urteil abgegeben ist, nicht mit dem hinreichenden Material versehen und wir können nur festhalten, dass ausser Kentaurenkämpfen wahrscheinlich einige Scenen der Gigantomachie, vielleicht einige Heroen- (besonders Herakles-) kämpfe und möglicherweise verschiedene Scenen aus attischen Mythen und Cultен dargestellt waren. Alle besser, zum Theil sehr gut erhaltenen Metopenreliefe des Parthenon, welche bei einer Grösse der Platte von 1,22 m. × 1, 21 m. in sehr kräftigem, bis 10″ vortretendem, zum Theil ganz vom Grunde gelöstem Hochrelief vorspringen, stellen mit wenigen Ausnahmen Kentaurenkämpfe dar, und zwar der Mehrzahl nach Scenen des Kampfes zwischen einem meist jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren, in welchen Scenen der Sieg bald auf der einen, bald auf der anderen Seite, bald unentschieden ist. Nur einzelne Platten zeigen uns Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder wegschleppen, und diese setzen die Darstellung in bestimmte Beziehung zu dem beliebten attischen Nationalsujet, dem Kampfe der Kentauren und Lapithen unter Theseus und der Athener Beistand auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne dass jedoch die Hauptpersonen, namentlich Theseus, Peirithoos und dessen Braut Hippodamia irgendwo erkennbar hervortreten. —

Wir besitzen von den in London befindlichen 17 Metopen in unserem Museum

No. 31. a. b. c. d. Vier Metopen vom Parthenon, nebst No. 31. e. Einen Kentaurenkopf von einer fünften, welcher sich in Copenhagen befindet und zu einer in London bewahrten Metope gehört.

Von diesen vier Metopen gehören No. 31 a und b zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Die erstere derselben zeigt uns den Griechen siegreich. Er hat seinen Gegner im Rücken verwundet, und dieser greift mit der Rechten nach der Wunde, während er mit der Linken die Hand seines Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuss fest gegen einen

Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureissen etwa so, wie man ein bäumendes Pferd bändigt; und wahrscheinlich ist es wirklich auf eine Bändigung und Gefangennahme des Rossmenschen abgesehen, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass die Rechte des Griechen zu neuem Streiche aushole; schon der grosse über diesen Arm hangende Mantel würde den Streich hindern. Ueber die Pracht des Jünglingskörpers, der sich von dem faltenreichen Mantel höchst effectvoll abhebt, brauche ich Nichts zu sagen, aufmerksam machen aber möchte ich auf die Aehnlichkeit der Haltung des Kentauren mit derjenigen des Laokoon (wenn man rechts und links vertauscht), eine Aehnlichkeit, die für die richtige Restauration von Laokoons rechtem Arm (s. unten) wenigstens mit in's Gewicht fällt.

So schön aber auch diese Metope sein mag, sie wird weit übertoffen durch die zweite (No. 31 b), die in der That vollendet classisch genannt zu werden verdient und in alle Wege ein Kunstwerk allerersten Ranges ist. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat seinen Gegner zu Boden gestreckt, und springt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln; er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte ich sagen aus jedem Muskel und spiegelt sich noch mit sprechender Deutlichkeit in dem wild bewegten Schweife, mit dem der Kentaur seine Flanken zu schlagen im Begriff ist, wie ein muthiges Ross, das Zaum und Zügel zerrissen hat.

Weniger bedeutend sind die beiden anderen Metopen, deren eine (No. 31 c) uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Aufregung der beiden Gegner zeigt. Der Kentaur hat den Griechen mit dem linken Arm den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast zum Stosse auf den Gegner schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche, der sich aus seiner peinlichen Lage durch Anstemmen des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stosse auf den Leib seines Feindes aus. Die Gruppe ist eben so lebendig erfunden wie diejenige der beiden vorigen Metopen, aber es geht ihr der Reiz einer so ausgesuchten Schönheit der Formen ab, wie wir sie bei jenen bewunderten. In der vierten Metope

(No. 31 d) sehen wir einen Kentauren, der in mässigem Galopp eine reichgewandete Frau davonträgt, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist. Während diese beiden Metopen an Schönheit hinter den zuerst besprochenen zurückstehn, haben sie den Vorzug der Erhaltung der Kentaurenköpfe, welche, wie das auch der in Copenhagen befindliche Kopf (No. 31 e) zeigt, satyreske Züge tragen. Die Ungleichheit im künstlerischen Werthe der einzelnen Metopenplatten, welche schon unter den vier Exemplaren, die wir besitzen, hervortritt, ist bei Vergleichung der ganzen Reihe noch ungleich auffallender; und macht die Annahme nöthig, dass verschiedene Künstler von ungleicher Befähigung an diesen Reliefen gearbeitet haben, vielleicht unter der Oberleitung des Phidias, dem selbst man Compositionen wie No. 31 a und b zuzuschreiben sich geneigt fühlt, während andere dagegen die Hand von sehr untergeordneten Künstlern verrathen.

Der Cellafries.

Der Fries, welcher sich 512 Fuss lang und 3′ 2″ hoch um die Stirn der Cellawand herumzog und in zartbestimmtem, nur 3″ erhobenem Flachrelief gehalten ist, stellte die Procession der Panathenäen, des grössten Athenefestes Athens dar, aber nicht in der Gestalt, in welcher dieser Festaufzug sich zur Zeit des Phidias in riesigen Dimensionen und unter der Betheiligung vieler Tausende durch die Strassen Athens hinauf zum Heiligthume der stadtschützenden Göttin bewegte, sondern in seiner einfachsten und primitivsten Gestalt, so etwa wie er der Sage nach durch Theseus eingerichtet worden, oder aber der Fries gilt der Einsetzung dieses Festes und der ersten Panathenäenfeier. Dies ist meine Schlussthese in dem Streite mit Petersen, an der ich um so mehr festzuhalten Ursach habe, weil sie nicht allein, so viel ich sehe, alle Schwierigkeiten hinwegräumt, welche von Alters her der Erklärung des Frieses entgegenstanden, sondern weil sie auch bereits die Zustimmung von Männern gefunden hat, auf deren Urteil ich Etwas gebe. Die Gesammtheit des Frieses können wir uns einigermassen und in seinen wesentlichen Theilen vergegenwärtigen durch

No. 32. Eine verkleinerte Copie des Parthenonfrieses von dem englischen Bildhauer Henninge, welche jedoch, schon indem sie alle fehlenden Theile ohne die nöthige Gewähr ergänzt,

sodann, weil sie im Jahre 1816 vor der Zeit nicht unbeträchtlicher neueren Funde gemacht worden, auf Genauigkeit keinen Anspruch hat, und den Studien des Einzelnen nicht zum Grunde gelegt werden darf.

Der Fries vertheilt sich auf die vier Seiten des Tempels dergestalt, dass ein kürzerer Streifen je auf die Ost- und Westseite, ein längerer je auf die Süd- und Nordseite kommt. Die Ostseite über dem Tempeleingange ist die Hauptseite und als ihr Local haben wir die Akropolis unmittelbar vor dem Heiligthume selbst, also das Ziel des Zuges zu denken, der sich gerade in der Mitte aus zwei einander entsprechenden Zughälften wieder vereinigt. Diese einander entsprechenden Zughälften nehmen die nördliche und südliche Langseite ein, als deren Local die Agora und der innere Kerameikos, also die Hauptstrasse der Procession zu denken ist, auf der sich der Zug in Bewegung befindet. Die Westseite stellt den äusseren Kerameikos dar, von dem die Procession ausging, und vergegenwärtigt uns die Vorbereitungen zu derselben. Den Mittelpunkt des Aufzugs und des Festes bildet die Ueberbringung eines von den Arrhephoren unter der Mitwirkung von erlesenen Frauen gewebten Peplos. Diese Uebergabe des Peplos an den Priester der Athene polias oder den Archonkönig finden wir an der Ostseite auch als Mittelpunkt des Frieses. Die Uebergabe geschieht durch einen Knaben, während zwei Arrhephoren mit der Priesterin der Athene Cäremonien begehen, deren Bedeutung wir nicht kennen. Diese Personen sind von der Spitze des Zuges in das Heiligthum vorangeschritten, und die zunächstfolgenden Männer und Jungfrauen mit Opfergeräth erwarten deren Wiederaustritt in ruhiger Haltung. Vor dem Heiligthume aber haben sich, von Athene geladen, die Schutzgötter Athens zum Anschauen des prachtvollen Aufzugs eingefunden, und wir sehn die erlauchte Versammlung in zwei Hälften sitzend. Links ist Zeus mit Here und Hebe, ihnen folgen Demeter und Triptolemos und zu äusserst die zween Dioskuren oder Anakes; rechts finden wir Aphrodite und Hephästos, sodann Poseidon und Apollon patroos und endlich Athene, Gäa und Erichthonios den Stammvater der Athener, der hier als Knabe und Sohn der Gäa dargestellt ist, und von dieser auf den herankommenden Zug hingewiesen wird.

Auf der nördlichen und südlichen Langseite eröffnen den noch in Bewegung befindlichen Zug die Opferthiere, Rinder und Schafe, den Opferthieren folgen auf beiden Seiten zu Fuss einherschreiten

Festtheilnehmer, deren Bedeutung wegen des Fehlens der aus Bronce angefügt gewesenen Attribute zum grössten Theile nicht mehr festgestellt werden kann; nur Schlauchträger oder Askophoren, Wasserträger oder Hydriaphoren und die Träger heiligen Gebäcks und geweihter Feigen, die Skaphephoren sind nebst Musikern, Kithar- und Flötenspielern auf der Nordseite noch zu erkennen und auf der Südseite entsprechend vorauszusetzen. Dem Zuge zu Fuss folgt zunächst der Aufzug der Viergespanne, zum Theil mit den den Panathenäen eigenthümlichen Apobaten oder Abspringern, und den Schluss macht der Aufzug der Reiterei, welche in Gliedern von verschiedener Breite im Paradegalopp einher sprengt, auf hunderten von herrlichen Pferden, deren Bewegungen mit der erstaunlichsten Mannigfaltigkeit erfunden sind.

Auf der Westseite finden wir, wie gesagt, die Vorbereitungen zur Procession, die Waffnung und Kleidung, die Bändigung der Rosse und was dergleichen mehr ist.

Um den Stil und die materielle Technik dieses bewunderungswürdigen Kunstwerks zu studiren und dessen unvergleichlich zarte Schönheit würdigen zu lernen wende man sich an die, allerdings leider wenigen Originalabgüsse der Platten, die wir besitzen. Sie sind an den beiden Hauptwänden des Saales auf der Höhe der Thüren einander gegenüber aufgehängt, und zwar sind es in der Reihe ihrer Aufstellung die folgenden:

No. 33. Originalabgüsse vom Parthenonfriese.

a) Processionsjungfrauen mit heiligen Geräthen (Kanephoren, vergl. Hermann's Gottesd. Alterthümer ed. Stark § 55, 30) von dem linken Flügel des Frieses der Ostseite.

b) Zwei Männer, ein älterer und ein jüngerer, im traulichen Gespräch an einander gelehnt, ebendaher.

c) Poseidon, Apollon patroos und Athene nebst Theilen der neben ihr sitzenden Gäa vom rechten Flügel der centralen Göttergruppe der Ostseite des Frieses.

d und *e*) Processionsjungfrauen wie *a* nebst einigen zugordnenden Beamten vom rechten Flügel derselben Seite des Frieses. Unter diesen Figuren wird in der Platte *d* der Kataniptes mit dem Plynterion und ein Paar Plyntriden (vergl. Hall. Allg. Encyclop. Artikel Panathenäen) erkannt.

f) Ein einzelner Jüngling ebendaher, Zugordner der folgenden Abtheilung der Kanephoren.

g) Opferrinder, von tiefverhüllten Jünglingen geleitet, von der Nordseite des Frieses.

h) Opferwidder ebendaher.

i) Kitharisten ebendaher.

k l m n) Vier Platten aus dem Reiteraufzug derselben Seite.

o) Die Schlussplatte des Reiteraufzugs ebendaher.

p und *q*) Zwei Platten von der Westseite des Tempels.

b. Die Sculpturen vom Erechtheion.

Etwa ein Menschenalter nach der Vollendung und Einweihung des Parthenon, Ol. 92. 4, 408 v. Chr., wurde der sacrale Haupttempel der Athene auf der athenischen Akropolis, der Tempel der Athene polias oder das Erechtheion vollendet und geweiht. Zu diesem Tempel gehört, und zwar als ein kleiner nördlicher Vorbau der Pandroseion genannten Abtheilung des Gesammtbaues, die Karyatidenhalle, deren Name daher rührt, dass ihr Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern von sechs sogenannten Karyatiden getragen wurde. Fünf dieser Karyatiden sind noch an Ort und Stelle, die sechste:

No. 34. Karyatide vom Erechtheion in Athen, ist durch Lord-Elgin geraubt und befindet sich im britischen Museum.

(Ueber das Erechtheion in seiner Gesammtheit vergl. Müller's Handbuch § 109, 4, wo nur folgende neuere Besprechungen resp. Verhandlungen und Streitschriften über den Gegenstand hinzuzufügen sind: Fr. v. Thiersch: Ueber das Erechtheion 2 Abhandlungen in den Denkschriften der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. 5 u. 6, vergl. die Anzeige von R. Rochette im Journal des Savans 1850, Novembre p. 654 ff.; dagegen K. Böttticher: Das Erechtheion nach Thiersch's Ansicht, Berlin 1851 als Beilage zu Gerhard's archäol. Zeitung, und Thiersch's Duplik: Epikrisis der neuesten Untersuchungen des Erechtheums, Abhandlungen der k. bayer. Akad. 8ter Band, 2te Abtheilung, 1857; Petersen und Böttticher, Brief und Antwort über das Erechtheion in der archäol. Zeitung von 1855 und Petersen nochmals in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, No. 30. — Die Karyatidenhalle ist abgeb. in Stuart und Revett: Antiquities of Athens vol. 2, chapter 2. — Ueber die Karyatiden vgl. Müller's Handb. § 330, 5, und meine Geschichte der gr. Plastik 1. S. 274 ff. mit namentlicher Rücksichtnahme auf die Ersetzung architektonischer Theile durch die Menschengestalt.)

Die Karyatiden stellen uns attische Processionsmädchen im vollen Festschmucke ihres heiligen Dienstes dar, und sie fungiren am Tempel an der Stelle der frei stehenden Säule, deren Grundschema in ihrer Gesammtgestalt erkennbar ist, während die grade

herabfallenden Falten der Gewandung in geistreicher Weise der Canellur der Säule entsprechend gehalten sind. Das Capitell ist nach Art eines Korbes modificirt, so dass die Mädchen zunächst nur diesen tragen, gleichwohl aber durch die feste Haltung ihrer blühenden Körper durchaus fähig erscheinen, auch die grössere Last des Deckenbalkens zu tragen, der sich von Capitell zu Capitell spannt und so mittelbar auf den Trägerinnen lastet. Ruhiger Ernst charakterisirt den Ausdruck der Karyatiden, welche ganz in ihr heiliges Amt versenkt erscheinen, und auf diese Weise innerlich wie äusserlich den beruhigendsten Eindruck auf den Beschauer machen, während sie den Ausdruck der architektonischen Function mit lebensvoller Wärme und Frische in unnachahmlicher Weise verbinden.

Auch das Erechtheion war mit einem Friese geschmückt, der jedoch nicht aus soliden Reliefplatten wie an anderen Tempeln bestand, sondern aus einzelnen Figuren von weissem Marmor, welche durch metallene Klammern auf den Grund von bläulichem eleusinischen Kalkstein aufgeheftet waren. In Folge dieser Construction, deren Grund wir nicht zu errathen im Stande sind, ist uns jede Möglichkeit, den Gegenstand und die Composition des Frieses vom Erechtheion genauer zu bestimmen, genommen, obgleich wir eine nicht unbeträchtliche Zahl von Figuren und Figurenfragmenten aus demselben besitzen. Einige derselben machen es nicht ganz unwahrscheinlich, dass dieser Fries wie der des Parthenon einen religiösen Aufzug in Anwesenheit verschiedener Götter darstellte. Von diesen Resten haben wir in

No. 35. a. b. Zwei Fragmente vom Friese des Erechtheion

einige Proben, aus denen wir uns namentlich über den Stil dieser Reliefe unterrichten können. Beide Stücke zeigen uns weibliche Gewandfiguren, welche auf Felsen sitzen, und von denen die eine den nackten Körper eines halbwüchsigen Knaben im Schoose liegen hat. Grosse Zartheit in der Behandlung des Nackten und eine reiche und edle Drapirung zeichnet diese Fragmente aus und lässt uns erkennen, dass der Fries des Erechtheion der grossen Zeit würdig war, in der er entstand. — Bemerkt zu werden verdient noch, dass uns ein Fragment der Baurechnung des Erechtheion (siehe Annali dell' Inst. 1843 p. 286, meine Geschichte der griech. Plastik 1. S. 279) lehrt, dass der, natürlich von einem Meister

componirte Fries von einer Reihe untergeordneter Marmorarbeiter stückweise ausgeführt wurde.

c. Die Sculpturen vom Tempel der Nike apteros.

Das Tempelchen der Nike apteros, oder richtiger der Athene Nike steht, aus seinen Trümmern wieder errichtet, auf dem Abschluss oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen, bei aller seiner Kleinheit (nur 18 × 27′) eine Perle der attisch ionischen Architektur. Dasselbe war mit einem rings umlaufenden Friese geschmückt, der zur Hälfte sich wieder an Ort und Stelle, zur anderen Hälfte im britischen Museum befindet, und von dieser besitzt unser Museum in

No. 36. a. b. c. d. Vier Friesplatten vom Tempelchen der Nike apteros in Athen.

Anmerkung. Des beschränkten Raumes wegen haben No. 36 u. 37 im Corridor des Zimmers No. VI. ihre Stelle finden müssen.

(Ueber das Tempelchen vgl. die in Müller's Handb. § 109, 3 angef. Litteratur, über die Friesreliefe und die weiterhin anzuführenden Reliefe der Balustrade (No. 37 a. b.) das daselbst § 118 Angeführte nebst meinen kunstgeschichtl. Analekten No. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857, Geschichte der griech. Plastik 1. S. 282 ff. und dem in den Noten 63 — 66 Citirten. Der Fries von 0,45 m. Höhe besteht aus pentelischem Marmor.)

Der Fries stellt an der Ostseite eine noch nicht erklärte und wahrscheinlich nie zu erklärende Götterversammlung dar, an den 3 anderen Seiten dagegen enthält er, wie ich gegen andere Erklärungen nachgewiesen habe, eine Darstellung der Schlacht von Platää, die freilich in der Weise eines heroischen Kampfes wiedergegeben, dennoch aber ganz unverkennbar ist. Und zwar zeigen die beiden Langseiten den Kampf gegen die berittenen und mit Hosen bekleideten Perser, während die Westseite den Zusammenstoss der auf der Seite der Barbaren kämpfenden Thebaner mit den Athenern vergegenwärtigt, also denjenigen Act der Schlacht von Platää, welcher in Verbindung mit dem Kampfe gegen die Perser dem Kunstwerke zum ganz besonderen Charakterismus der genannten grossen geschichtlichen Thatsache gereicht.

Von den Platten, welche wir besitzen, bilden No. 36 a und b, nebst zwei kleineren uns fehlenden Stücken den Fries der Westseite, also die Darstellung der Kämpfe zwischen den Athenern und Thebanern welche ersteren an den enganliegenden Helmen mit fliegendem Rosshaarbusch zu erkennen sind, während die eigen-

thümliche Helmform der Böoten in diesen Platten weniger deutlich hervortritt, als in einem der beiden kleineren Stücken dieser Friesabtheilung; erkennbar aber ist sie auch hier, namentlich in der mittelsten Figur der Platte a. Diese Platte zeigt uns zuerst (links) die Vertreibung eines Thebaners von einem verwundeten Athener, den ein Genoss vertheidigt, sodann den Kampf über eine Leiche, drittens die Niederwerfung eines Böoten durch einen Athener und endlich einen noch unentschiedenen Kampf. Ein weit interessanteres Motiv bietet uns die Platte b in ihrer linken Hauptgruppe, in der wir einen Kampf um die Rettung eines attischen Gefallenen finden, welcher in der Haltung einiger Personen, namentlich des sich nach dem Fusse des Gefallenen vorbeugenden Thebaners, in auffallender Weise an die Giebelgruppe von Aegina erinnert. In der Gruppe rechts handelt es sich um die Gefangennahme eines auf das Knie geworfenen Thebaners.

Die Platte No. 36 c gehört der Nordseite und zeigt uns zuerst (rechts) einen niedergeworfenen und von seinem griechischen Gegner im Haar gepackten Perser, den ein jüngerer Genoss zu vertheidigen sucht, während wir in der zweiten Gruppe einen berittenen Barbaren sehn, der über die langhingestreckte Leiche eines Gefährten hinwegsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten ähnlich einen niedergeworfenen, im Haar gefassten und mit dem Todesstreiche bedrohten Perser erkennen lässt.

Auch in der Platte d von der Südseite des Tempels kehren die Motive der beiden zuletzt besprochenen Gruppen der vorigen Platte, wenngleich etwas verändert, wieder; auch hier ist ein Perser, den sein Gegner hart bedrängt, und der in Hinsicht des Kostüms besonders gut erhalten und zu beachten ist, knieend zu Boden gefallen, während weiterhin ein berittener Perser über die Leiche eines andern hinweg einen Athener angreift.

So vortrefflich die gewählte Auffassung des ganzen Monuments, so schön dessen Formgebung, so interessant manches Motiv der Composition ist, so kann doch die Darstellung von einer gewissen Monotonie der Motive nicht ganz freigesprochen werden, und ebenso muss hervorgehoben werden, dass in diesem Friese zum ersten Male ein Streben nach Effect, besonders in einigen Partieen der Gewandung bemerkbar wird, ohne gleichwohl auffallend zu sein. In ungleich höherem Grade ist dies der Fall in

No. 37. a. b. Zwei Reliefen von der Balustrade des Niketempels.

Dieselben gehören der marmornen Brüstung oder Balustrade an, welche sich um den Rand des Mauerpfeilers, auf dem das Tempelchen steht, herumzog, und stellen geflügelte Niken in verschiedenen Acten dar, unsere beiden Proben namentlich eine Siegesgöttin, welche sich die Sandale löst oder befestigt, und zwei andere, welche einen Stier zu bändigen suchen. Der Stil dieser Reliefe ist in hohem Grade fliessend und zart, aber das Moment des Effectvollen und auf den Effect hin Gearbeiteten, tritt hier in den Gewändern sehr bedeutend hervor und fordert, besonders in dem grösseren Relief, bereits zu leisem Tadel heraus. Es ist daher auch wahrscheinlich, dass die Balustradenreliefe später als diejenigen des Frieses entstanden sind, die wir mit den Reliefen vom Erechtheion etwa gleichzeitig halten dürfen, während die Balustradenreliefe dem Ende der 90er Olympiaden (etwa den Jahren 390—380 v. Chr.) angehören mögen.

d. Die Sculpturen vom Zeustempel in Olympia.

Unter dem mehr oder weniger directen Einflusse der attischen Kunst zur Zeit des Phidias und seiner Schüler entstanden auch in anderen Theilen Griechenlands Sculpturwerke, von denen Reste bis auf uns gekommen sind. Unter diesen erscheinen den attischen am meisten verwandt die Metopenreliefe vom Tempel des Zeus in Olympia, für welchen Phidias das Tempelbild arbeitete, und dessen Giebelgruppen dem Alkamenes und dem Päonios, Künstlern aus Phidias' Genossenschaft angehören. Auf die Werkstatt dieser Künstler dürfen wir deshalb auch die Metopenreliefe zurückführen, welche die Thaten des Herakles darstellten und von denen zahlreiche Bruchstücke, die sich jetzt im Louvre befinden, durch die französische *Expédition scientifique de la Morée* 1829 wieder aufgefunden worden sind. Die meisten dieser Bruchstücke sind unbeträchtlich und lassen weder über die Composition noch über die Formgebung ein tiefergehendes Urteil zu, bedeutender dagegen, ja zum Theil hochbedeutend sind diejenigen Stücke, die wir besitzen:

No. 38. a. b. Zwei Metopenfragmente vom Zeustempel in Olympia.

(Abgebildet sind diese Werke vollständig in dem 1. Bande des Werkes der genannten Expedition: Déscription de la Morée pl. 74—78, auch in Clarac's Musée des sculptures vol. 2, pl. 195 B, die wichtigeren in Müller's Denkmälern 1, Taf. 30, vgl. vor Allem die eindringliche Besprechung Welcker's im Rhein.

Mus. v. 1833, S. 503; wiederholt im Anhange seines Katalogs des bonner Gypsmuseums, 2te Ausgabe, S. 151 ff., und vergl. meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 328 ff.)

In dem einen Metopenfragmente mit der Bändigung des Stieres durch Herakles besitzen wir ein Kunstwerk ersten Ranges und eine der Mustercompositionen des Alterthums, die nicht selten nachgeahmt, aber nie erreicht ist. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offenbarer Absicht zu der grössten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Species erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüstlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen, da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt, und so über alles Mass mächtig sein Nacken sein mag, unter der Uebermacht des herakleischen Armes beugt er sich herum, und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, dass der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, dass er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Und so ist denn in der That in dieser Metope durchaus jenes Ideal wuchtiger und massiger Körperkraft dargestellt, welches uns als dasjenige des Herakles geläufig ist.

Das zweite Fragment enthält nur die Nebenfigur einer Heraklesthat, eine zuschauende Ortsnymphe, etwa die von Stymphalos, und diese Nymphe hat als solche, um mit Welcker zu reden, den angemessensten Charakter, den naiv symbolischen Ausdruck, welchen einzig die griechische Kunst solchen Naturpersonen zu geben verstand, und das ländlich Kräftige verbindet sich mit natürlicher Anmuth, ja sogar Zierlichkeit in dem Aufsetzen der niedlichen Füsse. Bei allen Vorzügen in der Composition und Formgebung dieser Reliefe werden wir in ihnen doch jenen geistigen Hauch und jenen idealen Funken vermissen, der attische Werke auszeichnet, so dass wir uns geneigt fühlen müssen, mag die Erfindung und Composition auf einen attischen Meister zurückgehn, die Ausführung einem einhei-

mischen eleischen Künstler zu zuschreiben, der in dieselbe etwas von der Derbheit seiner peloponnesischen Künstweise hineinlegte.

e. Der Fries von Phigalia.

Acht Stunden von Olympia im südwestlichen Winkel Arkadiens in einer rauh gebirgigen Landschaft liegen 3000 Fuss über dem Meere die Ruinen eines Tempels des „hilfreichen Apollon (epikurios)", welchen die Phigaleer, als sie von der im Anfange des peloponnesischen Krieges in Griechenland herrschenden Pest verschont geblieben waren, dem Apollon durch Iktinos, den Architekten des Parthenon erbauen liessen, und in dessen Trümmern 1812 dieselbe Gesellschaft deutscher und englischer Gelehrten, welche die Aegineten entdeckt hatten, den wundervollen Fries auffand, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, und der 1814 nebst einigen fragmentirten Metopen für 60,000 Piaster erkauft, in das britische Museum kam. Wir besitzen von demselben:

No. 39. Eine verkleinerte Copie des Frieses von Phigalia in seiner Gesammtheit und

No. 40. a. b. c. d. e. f. g. h. Acht Platten desselben im Originalabguss.

Anmerkung. Des Raumes wegen hat der Fries von Phigalia in das Zimmer No. V. verwiesen werden müssen.

(Das Hauptwerk über den Tempel b. Phigalia oder Bassä ist von Stackelberg's: Der Apollotempel zu Bassä unweit Phigalias in Arkadien, Berl. 1828, vgl. ausserdem Marbles of the british Museum vol. 4, Curtius, Peloponnesos 1. S. 317 ff., O. Müller's Handb. § 109, II, 12 und 119, 3, und meine Gesch. der griech. Plastik 1. S. 331 ff.)

Der Fries, welcher im Innern des Tempels die hypäthrale Oeffnung umgab, zerfällt in zwei Darstellungen, von denen die ausgedehntere dem Amazonenkampfe, die weniger ausgedehnte dem Kentaurenkampfe des Theseus auf der Hochzeit des Peirithoos gilt, zwischen beiden erscheinen, auf einem Hirschgespann von der zu Gunsten der Griechen entschiedenen Amazonenschlacht dem unentschiedenen Kentaurenkampfe zueilend, als hilfreiche Götter Apollon und Artemis. Die richtige Folge ist aus der verkleinerten Copie (No. 39) zu ersehn. Ich kann an diesem Orte weder die Besprechung der Darstellung und des Gegenstandes noch diejenige des eigenthümlichen Stils aus meinem genannten Werke wiederholen, da sich dieselbe nicht in's Kurze ziehn lässt, ich muss mich begnügen auf die Fülle psychologisch interessanter Motive, auf das

glühende Leben der einzelnen Figuren, die hohe Schönheit einiger derselben und wieder die Unschönheit anderer in Haltung und Stellung, auf die grosse Frische aber auch die grosse Derbheit der Formgebung hinzuweisen, Eigenthümlichkeiten, welche in Verbindung mit dem Echtattischen des Gegenstandes, uns durchaus nur annehmen lassen, dass das Monument die Arbeit und Composition eines einheimischen arkadischen Künstlers nach dem Muster attischer Vorbilder sei. Von den Originalabgüssen gehören

No. 40 a b c drei Platten dem Amazonenkampfe an.

Die Platte a (No. 3 der ganzen Folge) zeigt uns den Kampf zweier Amazonen über einen gefallenen griechischen Jüngling, den die eine tödten will, um die von ihm gefällten Genossinen zu rächen, während die andere ihn schützt, um ihn gefangen fortzuführen.

Die Platte b (No. 7) enthält den Kampf des Theseus gegen zwei der berittenen Amazonenfürstinen, von denen die eine sammt ihrem Pferde schon von dem attischen Helden getödtet ist und eben in sehr unschöner Weise von ihrem gestürzten Thiere herabgehoben wird, während Theseus gegen die zweite, auf ihn über einen Verwundeten hinweg ansprengende Fürstin zu kämpfen beginnt, und eine zweite Amazone vor ihm zurückweicht.

Die Platte c (No. 10) zeigt zwei zu einem Altar geflohene Amazonen, welche durch zwei Griechen mit Gewalt und List von diesem Zufluchtsorte entfernt werden.

Die Platte d (No. 13) enthält die Götter.

Die übrigen vier Platten gehören dem Kentaurenkampfe an, und zwar finden wir in

Platte e (No. 14) einen vor dem Angriff des Kentauren weichenden Griechen und eine mit ihrem Kindchen im Arme vor dem Handgemenge auf der folgenden Platte entfliehende Frau.

Die Platte f (No. 15) zeigt uns einen doppelt angegriffenen Kentauren, der sich nach vorn als Mensch mit den Händen und den Zähnen, nach hinten als Ross ausschlagend mit den Hufen vertheidigt. Unter ihm liegt ein getödteter Kentaur, bei dem der Künstler den ganz verkehrten und misslungenen Versuch einer perspectivisch verkürzten Darstellung gewagt hat.

In der Platte g (No. 17) sehn wir einen seinem Gegner unterliegenden Griechen und einen Kentauren, der eine Frau mit ihrem Kindchen auf dem Arm zu rauben sucht.

Die Platte h endlich (No. 23), die Schlussplatte der ganzen

Folge, zeigt uns einen Kentauren, der im Augenblick, wo er die zu einem alterthümlichen Götterbilde geflohene Hippodamia ihres Gewandes berauben will, von Theseus mit dem Schwert bekämpft und augenscheinlich in gefährlicher Weise bedroht wird. —

Zweite Abtheilung.

Praxiteles, Skopas und Lysippos.

(Die Seite des Hauptsaales nach dem Hofe hinaus.)

Unter den Werken, welche am direktesten auf die Arbeiten eines der beiden grossen Häupter der jüngeren attischen Schule, des Skopas oder Praxiteles zurückgehn (auf welchen der beiden Meister war schon im Alterthum zweifelhaft und ist jetzt nicht mehr auszumachen), steht obenan die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

Das Original des Skopas oder Praxiteles befand sich in Kleinasien, vielleicht in Seleukia, von wo dasselbe in dem Zeitalter August's durch Ch. Sosius nach Rom kam und von diesem in einem von ihm erbauten Tempel des Apollon aufgestellt wurde.

Die Gruppe, welche auf uns gekommen ist, und welche lange Zeit mit Unrecht für das Original galt, während die Verschiedenheit der Arbeit, ja des zu den Figuren verwandten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung einzelner Theile der Gruppe keinen Zweifel übrig lässt, dass wir es nur mit einer Copie zu thun haben, wurde 1583 bei den Thore S. Giovanni in Rom gefunden, kam 1772 nach Florenz, wo sie bis 1775 im Palast Pitti stand, und jetzt, von Vincenzo Spinazzi restaurirt, im fünften Zimmer der grossherzoglichen Gallerie aufgestellt ist.

(Die ältere Litteratur der florentiner Niobegruppe ist bei Müller im Handb. § 126 notirt, wozu nur zu bemerken, dass der Welcker'sche Aufsatz, der wichtigste von allen, jetzt mit Zusätzen in dessen Alten Denkmälern 1. S. 209 ff. abgedruckt ist. In neuester Zeit hat über die Gruppe geschrieben Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipz. 1855, dem ich entgegnet habe in Jahn's Jahrbb. f. Philologie Bd. 71, S. 694 ff.; vgl. auch meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 42 ff. Zu bemerken ist, dass die Frage über die ursprüngliche Art der Gruppirung und Aufstellung noch immer nicht endgiltig entschieden ist, obgleich diejenige in einem Giebel, die besonders Welcker verficht, die grösste innere Wahrscheinlichkeit für sich hat.)

Unser Museum besitzt von der Gesammtgruppe zur Zeit erst:

No. 41. Gruppe der Niobe und ihrer jüngsten Tochter.

Zur Erläuterung dieser wundervollen Schöpfung nur wenige Worte. Die vor uns stehende Figur nimmt die Mitte der ganzen Gruppe ein; von rechts und von links her eilen die Kinder, gescheucht von den Geschossen der Götter, der Mutter zu oder sie sind fliehend von den Pfeilen erreicht, sinken zusammen oder liegen bereits hingestreckt. In der Mitte dieser höchst bewegten Figurenreihe steht Niobe allein gross und fest da, und in ihrer Haltung vereinigt sich die Würde und Kraft der stolzen Königin, welche sich gegen die Gottheit überhob, mit der Sorgfalt und dem tiefen Schmerz der Mutter, welche die Ihrigen um sich erliegen und ihr jüngstes Kind in ihren Armen vom Verderben bedroht sieht. Demgemäss hat sie ihr angstvoll zu ihr geflüchtetes Töchterchen zwischen den leichtgebogenen Knien mit der rechten Hand halb schwebend an sich gedrückt, während sie mit der Linken das wallende Gewand ergriffen hat und dasselbe über die Schulter nach vorn zieht, nicht allein als eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstsein ausdrückt, wie Welcker sagt, sondern, wie ich verstehe, um demnächst ihr Haupt zu verhüllen und den Anblick der unwillkührlich hervorbrechenden Thränen und des erstarrenden Schmerzes den triumphirenden Göttern zu entziehn. Denkt man sich auch diese linke Hand um das Kind geschlungen, so wird der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind zu schützen in solchem Masse zunehmen, dass er die ganze Gestalt durchdringt, während die Bewegung, die wir vor uns sehen, neben dem Mütterlichen in Niobe auch ihre, selbst im höchsten Schmerze unvergessene Würde und ihren, auch in der Niederlage nicht gebrochenen Stolz meisterlich kennzeichnet. Mit gleicher Meisterschaft ist auch der Ausdruck des Gesichtes und der seelischen Situationen erfunden. Niobe trozt nicht mehr der siegreichen Uebermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor

zu den Göttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen, dass sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des untern, ein der Natur in grösster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich sie Creatur überirdischer Ohmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Uebermaass des Schmerzes.

No. 42. Der Pädagog mit dem jüngsten Sohne.

(Gefunden 1831 zu Soissons nördlich von Paris, dem alten Noviodunum oder Augusta Suessonum, jetzt im Louvre, No. 866 J des Clarac'schen Katalogs, die Köpfe nach den Statuen in Florenz zugesetzt; abgeb. in R. Rochettes Monumens inédits pl. 79 (verkehrt herum, rechts und links vertauscht), auch in Clarac's Musée des sculptures pl. 589, No. 1280, ferner in Welcker's Tafel und in der meinigen. Ueber andere und zum Theil etwas verschiedene Wiederholungen dieser Gruppe, die in dem Exemplar von Soissons am besten erhalten ist und die Composition allein vollständig giebt vgl. Welcker a. a. O. S. 227, und Clarac im Louvrekatalog a. a. O.)

Diese Gruppe nahm in der gesammten Figurenreihe etwa die zweite Stelle von der Mutter rechts (vom Beschauer) ein; der Pädagog erscheint als ein ungriechischer Sclave, als welchen ihn ausser dem Gesichtstypus auch die Kleidung charakterisirt, namentlich der Chiton mit Aermeln bis an die Handwurzel und die eigenthümliche Art von Stiefeln; er sucht seinen Pflegling, indem er ihn an sich zieht, zu retten oder vor den Blicken der Götter zu bergen, während er selbst das Antlitz zum Orte des Verderbens emporgewendet und die linke Hand wie abwehrend ausstreckt. Bemerkt werden muss, dass die Ausführung dieser Gruppe hinter derjenigen der florentiner Figuren weit zurücksteht, sie ist schwer und plump und augenscheinlich aus später Zeit, aber unschätzbar als unverletztes Zeugniss der Composition.

Von den übrigen Denkmälern unseres Museums geht am bestimmtesten auf Praxiteles zurück:

No. 43. Der Apollon saurektonos.

(Parischer Marmor, aus Villa Borghese im Louvre, Clarac's Katal. No. 19, abgeb. in den Sculture della Villa Borghese St. 2, No. 5, in Winckelmann's Mon. ined. No. 40; Bouillon, Mus. roy. 1, 16; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 268, No. 903; Müller, Denkmäler 1, No. 147 a. Ueber andere Wiederholungen dieser Statue, darunter eine in der Villa Albani wie das Original in Erz ist, vgl. Müller's Handb. § 127, 7. Ueber die Originalstatue und deren Bedeutung s. Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 1te Ausg. No. 28, 2te Ausg. No. 19 und was dort Note 16 von sonstiger Litteratur citirt ist; dazu Feuerbach Vatican. Apollo 2te Ausg. S. 198 ff. Note und dessen Geschichte der gr. Plastik 2, S. 131 f., sowie Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 406 f. Der Kopf ist antik, gehört aber nicht zu dieser Statue, in der rechten ergänzten Hand müsste der Gott einen Pfeil halten.)

Plinius sagt in der Aufzählung von Praxiteles Erzwerken (34, 70.) „er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm heränkriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe auflauerte, den man „den Eidechsentödter" nennt. Um ein Tödten des artigen Thierchens, welches an dem Stamme, an den der Gott gelehnt ist, heraufschlüpft, handelt es sich aber wahrscheinlich gar nicht, und der Name, der sicher kein Cultname Apollons ist, scheint nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythotödter" der Statue beigelegt worden zu sein. Die Eidechse galt wie andere Erdthiere, so Schlange und Maus, für weissagerisch, und es scheint Eidechsenorakel und Eidechsenpropheten (Galeoten) gegeben zu haben; nur kennen wir die Art der Prophetie nicht. Da nun Apollon der eigentliche Orakelgott war, so konnte er im Ernst oder Scherz mit allem Orakelwesen in Verbindung gesetzt werden, und dies halte ich für die Grundlage der heiter anmuthigen Composition des Praxiteles. Die Erfindung scheint mir Feuerbach am besten zu charakterisiren wie folgt: „Der Knabe Apollon weilt in ländlicher Stille; um die Mittagsstunde ruht er nachlässig an einen Baum gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit einem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füssen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkührlich zuckte vielleicht die Rechte, um sie zu verletzen, aber in demselben Augenblick erwacht in Apollon die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen und lauscht träumerisch der geheimnissvollen Kunde". —

Der Verwandtschaft des Gegenstandes wegen lassen wir die beiden anderen Apollonstatuen folgen, welche unser Museum bisher besitzt, wobei wir bemerken wollen, dass das Ideal dieses Gottes

ohne Zweifel dem Kreise der Kunst des Praxiteles und Skopas seine Vollendung verdankt, und dass wir sehr wahrscheinlich auch unsere beiden Statuen auf Vorbilder aus dieser Zeit und aus diesem Kreise zurückzuführen haben. Wenig ist zu sagen über.

No. 44. Apollino.

(Marmor, in Florenz, abgeb. in Maffeis' Raccolta di statue 39, bei Piranesi, Statue 1, in Morghen's Principj del disegno tav. 12—17, in Clarac's Mus. des sculpt. 477, 912c, in Müller's Denkmälern 2, 126 und sonst.)

Eine Reihe von Statuen zeigt Apollon mit über das Haupt gelegter Rechten und dem an dem Stamme, an den er sich lehnt, aufgehängten Bogen, ruhend; einige dieser Statuen stehn in offenbarem Bezug zum Siege über Python, andere dürften, weniger bestimmt, Ruhe nach dem Kampfe überhaupt angehn, und zu diesen gehört die unsere; noch andere endlich zeigen den Gott, wie er bereits die Kithara ergriffen, und also, nachdem er als Bogner gewirkt hat, nun als musischer Gott sich offenbaren will. Einen gemeinsamen Namen für diese ohne Zweifel auf verschiedenen Cultgestalten ruhenden Statuen giebt es nicht, und kann es nicht geben. Die florentiner Statue gehört zu den jugendlichsten und zartesten Darstellungen des Gottes, und ist durch die weiche Behandlung der Formen allerdings ausgezeichnet, dennoch aber, namentlich in früherer Zeit, überschätzt worden.

Je kürzer ich mich über den Apollino fassen zu dürfen geglaubt habe, desto ausführlicher müsste ich über den Apollon von Belvedere und die Artemis von Versailles sprechen, wenn ich hoffen wollte, meine Ansicht über die Bedeutung dieser beiden Statuen zur Geltung zu bringen; aber für ausführliche Erörterungen, für Bekämpfung und Widerlegung fremder Ansichten und die Begründung der eigenen ist hier am wenigsten der Ort, ich muss mir dies Alles demnach für eine andere Gelegenheit vorbehalten, aber Niemand wird mir verdenken, dass ich die Statuen so erkläre, wie sie meiner Ueberzeugung nach erklärt werden müssen, und das ist: zusammengehörig, als Theile einer Gruppe, welche ausser den erhaltenen Statuen noch die der Leto und die des Tityos umfasste, so wie diejenige die Paus. 10. 11. 1 beschreibt, in der ich das Original der auf uns gekommenen Statuen erkenne, und welche darstellte: Leto von ihren zur Hilfe herbeigerufenen Kindern gegen Tityos vertheidigt und an demselben gerächt. Die Aufstellung war auf einer halbkreisförmigen Basis, und die beiden erhaltenen Statuen:

No. 45. Der Apollon von Belvedere oder der vaticanische Apollon und

No. 46. Die Artemis von Versailles

sind in unserem Museum in der Weise aufgestellt, wie ich glaube, dass sie in der ganzen Gruppe gestanden haben; zwischen beiden ist die Stelle der Leto, beider Angesicht und Blicken gegenüber die des sinkenden, von Apollons erstem Pfeil getroffenen Tityos.

(Beide Statuen sind von Marmor; derjenige der Artemis gilt für parisch, ob derjenige des Apollon griechisch oder italisch sei ist streitig. Der Apollon wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei Porto d'Anzo, dem alten Antium gefunden, ist von Montorsoli restaurirt und steht im Cortile di Belvedere im Vatican. Die Litteratur über diese Statue, vielleicht die berühmteste und populärste aller, ist zu umfangreich, um hier ganz angegeben werden zu können, die Hauptabbildungen sind in Müller's Handb. § 361, 1 verzeichnet, ebendaselbst die wichtigsten Besprechungen. Ueber und gegen die Feuerbach'sche Erklärung der Statue aus Aeschylos' Eumeniden vgl. Göttinger gelehrte Anzz. 1835, S. 1296 ff., Hall. Allg. Litt. Zeitung 1835, S. 254 ff. und Rhein. Museum 3, S. 630; gegen meine Erklärung des Apollon als Tityossieger in meinen kunstarchäol. Vorll. S. 83 ff. hat Urlichs in Jahn's Jahrbb. für Philologie Band 70, S. 130 einige Gegenbemerkungen gemacht. — Der Fundort der Artemis ist, so viel ich weiss, nicht bekannt und ebenso wenig deren frühester Aufbewahrungsort, feststeht nur, dass sich die Statue seit Heinrichs IV. Zeit (vielleicht schon seit Franz I.) in Frankreich befindet, wo sie zuerst in Meudon, dann in Fontainebleau, drittens in Versailles stand und in neuerer Zeit in den Louvre (No. 178 in Clarac's Katalog) versetzt ist. Ihr Restaurator ist Barthélemy Prieur. Die Abbildungen dieser Statue sind unzählbar, vergl. nur Mus. Franç. 1, 2; Bouillon, Mus. des ant. 1, pl. 20; Clarac, Mus. des sculpt. 284, No. 1202; Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 156.)

Ueber den Apollon steht nach allgemeiner Ueberzeugung der Einsichtigen seit Winckelmann fest, dass er sich von einem Kampfe siegreich wegwende, so dass der Kampfeszorn mit der Siegesfreudigkeit sich im Ausdruck des Gesichtes mischt; feststeht ferner, dass Apollon mit seinem Bogem gekämpft hat, d. h. dass wir den Bogen in dessen vorgestreckter linken Hand zu ergänzen haben, denn was hiegegen eingewendet worden ist überaus geringfügig. Nur über den Gegner, den Apollon gefällt hat, hat man sich nicht einigen können, jedoch ist man, den Gedanken an die Niobiden so gut wie den an die Eumeniden, und zwar mit Recht verwerfend, meistens am Python hangen geblieben, den schon Winckelmann angenommen hatte.

Indem man sich hiebei mit durch die kleine Schlange leiten liess, welche sich an dem die Statue stützenden Baumstamm heraufringelt, und in der man eine gleichsam attributive Bezeichnung

des Apollon pythoktonos erkannte, übersah man nicht allein, dass die Schlange, um an den eben von Apollon getödteten Python auch nur erinnern zu können, sich nicht ganz behaglich an dem Stamm heraufringeln durfte, sondern zum mindesten als getödtet dargestellt werden musste, sei es zu des Gottes Füssen, sei es über den Stamm gehängt, sondern man übersah auch ein Moment, welches zum Errathen des Gegners wichtiger ist als alle anderen, und welches auch den Python, gegen den im Übrigen Stichhaltiges nicht eingewendet werden kann, ausschliesst. Dies Moment ist, dass Apollon, während sein Sieg noch kaum entschieden ist, oder sich eben erst entscheidet — denn noch hält der Gott die rechte Hand schwebend bereit, um einen zweiten Pfeil aus dem Köcher zu nehmen —, schon sich nach rechts von seinem Gegner wegwendet. Diese Wendung in diesem Augenblick ist durch keinen anderen Sieg des Apollon erklärbar, als durch den über Tityos; jedem anderen Gegner gegenüber musste Apollon zum mindesten bis zum durchaus vollendeten Siege das Feld behaupten, von Tityos wendet er sich nach dem ersten Pfeilschusse ab, um sich seiner Mutter tröstend und beruhigend zuzuwenden, die, von dem frechen Riesen schamlos angefallen, verzweiflungsvoll ihre Kinder zur Hilfe gerufen hat. Nur die Anwesenheit der Mutter, behaupte ich, nur die Zusammenstellung mit Leto in einer Gruppe motivirt die Wendung des Apollon; und kein Mensch kann läugnen, dass die Verachtung, die, um mit Winckelmann zu reden, auf seinen Lippen sitzet, dieser unverkennbare Ausdruck von Hohn, der ausser im Munde auch in der Nase liegt, und der Stolz, der von der Stirn und vom Auge strahlt, einem Tityos gegenüber zum mindesten mehr berechtigt, des Gottes würdiger ist, als gegenüber jedem denkbaren anderen Gegner.

Was nun die Artemis anlangt, so hat man sie meistens als die blosse Jagdgöttin erklärt. Allein es ist doch empfunden worden, dass der neben der Göttin laufende Hirsch zur Charakterisirung der Jägerin Artemis nicht ausreiche — und genauere Forschung ergiebt, dass dies überhaupt kaum der Fall sei —, und dass namentlich die energische Wendung des Kopfes eine andere Erklärung fordere. Denn der Jäger, also auch die Jagdgöttin, lässt sich nicht durch irgend Etwas von der einmal eingeschlagenen Richtung, in der ein Wild verfolgt wird, ablenken. Man hat also daran gedacht, es solle hier Artemis dargestellt sein, wie sie ihre goldgehörnte kerynitische Hinde gegen die Verfolgung des Herakles beschütze; aber das passt schon deswegen nicht, weil die Göttin dem verfolgenden Helden gegenüber

unter keiner Bedingung laufend oder rasch hinwegschreitend dargestellt werden durfte. Die Lösung giebt sich auch hier durch die Tityosgruppe. Wie Apollon ist Artemis durch den Hilfeschrei der Mutter herbeigezogen worden; rasch kommt sie daher und eilt auf die geängstete Mutter zu, ihr Blick haftet auf Tityos, der eben, von Apollons erstem Pfeil getroffen, zu weichen oder zu sinken beginnt, und wie unwillkürlich greift auch ihre Hand nach einem Pfeil.

So ist in den beiden Statuen der Mythus in seinem entscheidensten Momente umfassend dargestellt; in Artemis das eilige Herbeikommen aus der Ferne auf den Ruf der Mutter, in Apollon die wirksam gewordene Hilfe und der Sieg über den Angreifer. Es ist zugleich durch die Annahme der Gruppirung eine Erklärung für die unter allen anderen Annahmen unerklärliche Wendung beider Statuen gefunden und es ist zugleich gelungen, durch die Annahme einer grösseren Gruppe, die man sich nach bekanntem antiken Compositionsschema auf einer halbkreisförmigen Basis aufgestellt zu denken hat, die beiden Statuen zu verbinden, deren grosse Aehnlichkeit und fast wunderbare Uebereinstimmung im Ganzen wie im Einzelnsten, bis hinab auf die Form der Fussbekleidung, längst und von Vielen bemerkt und als Merkmal ihrer Zusammengehörigkeit anerkannt worden ist. —

Nach ziemlich allgemeiner Ueberzeugung geht auf ein Original des Praxiteles auch zurück:

No. 47. Der Erostorso von Centocelle.

(Marmor, im Vatican, abgeb. Mus. Pio-Clem. 1, 12 und sonst mehrfach, z. B. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, 144; vgl. dessen Handb. § 127, 3, Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums No. 21, Panofka in den Schriften der berliner Akademie 1853, S. 31 ff., der die Statue ohne hinreichenden Grund Himeros benennt, meine kunstarchäol. Vorll. S. 98 und Geschichte der griech. Plastik 2, S. 29 ff. Verglichen werden muss mit diesem Fragment einerseits der Elgin'sche Eros im britischen Museum (Elgin Saloon No. 113, alte No. 306), abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern 1, No. 145, ohne Frage die vollendetste Darstellung des Gottes und ein Werk ersten Ranges, und andererseits eine Statue des Eros im Museo borbonico, abgeb. Mus. Borbon. 6, 25 und in Müller-Wieseler's Denkmälern 2, No. 630, die besterhaltene Statue des Gottes.)

Praxiteles hatte in seiner Statue in Thespiä den Eros weder als Bogenschützen noch als Knaben dargestellt, sondern als einen ruhig stehenden zarten Jüngling. Beides trifft in unserem Torso und in den angeführten Paralleldenkmälern, sowie in noch mehren anderen zu. Die kindliche Gestaltung des Eros ist später, und diejenige, die wir hier vor uns sehen, ist in der That die einzige, welche den Gott

der Liebe in charakteristischer Weise vergegenwärtigt. Denn der Knabe weiss Nichts von Liebe, welche den Menschen nur in dem Lebensalter, das wir hier wiedergegeben finden, durchaus beherrscht. Und so konnte der Gott der Liebe, der dies und nur dies sein sollte, auch allein in der Gestalt eines solchen weichen Jünglings dargestellt werden, der auf der Grenze der Knabenjahre steht. Der Gesichtsausdruck unseres Eros, obwohl er ernst ist, zeigt keine Spur von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches oder träumerisches Versunkensein in Gefühl und Betrachtung; denn dass die Gedanken des Gottes nicht auf ein bestimmtes Object gerichtet sind, das zeigt sich deutlich in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt auch die leise Neigung des Hauptes, während ein flüchtiges Lächeln um die Lippen andeutet, dass schöne Bilder durch des Jünglings Seele ziehn. Das reiche, über der Stirn in einen Knoten gebundene Haar bezeichnet das besprochene Alter, da dasselbe beim Eintritt in die reiferen Jünglingsjahre abgeschnitten wurde. So bewunderungswürdig der Kopf ist, so wenig kann man den Körper loben, der, viel zu derb und hart gehalten, für die späte (römische) Entstehung dieser vermuthlichen Copie nach Praxiteles' thespischem Eros zeugt. — Mit dem Eros verbinden wir:

No. 48. Den Torso der s. g. Psyche von Capua.

(Parischer Marmor, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Ruinen des Amphitheaters von Capua gefunden, jetzt in Neapel; vgl. Millingen's Ancient uned. Mon. Ser. 1, pl. 3, Gerhard's Antike Bildwerke 1, 62, 1, Gerhard u. Panofka: Neapels antike Bildwerke S. 65, E. Wolff im Bullettino von 1833, S. 182 ff., Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 64, meine kunstarchäol. Vorll. S. 95 und Urlichs' Gegenbemerkungen in Jahn's Jahrbb. f. Philol. Bd. 70, S. 184. Abgesehn von den ganz fehlenden Theilen hat die Statue nach Wolff a. a. O. schon im Alterthum Schaden gelitten und vielleicht Ergänzungen erfahren, ist aber besonders durch Nachhilfe eines modernen Meissels beträchtlich geschädigt worden.)

Es ist leichter, sich über die ausgesuchte Schönheit dieses kostbaren Fragmentes, über die Regelmässigkeit der Züge und den Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit, der auf derselben liegt, über die Anmuth der Haltung und die Zartheit der Formen zu verständigen, als über die Bedeutung. Eine Aphrodite kann nicht gemeint sein, Welcker's Vorschlag, eine tragische Person zu erkennen, ist zu unbestimmt, um gebilligt werden zu können, und wenn ich früher

geglaubt habe, die Figur in das Gebiet des Genre verweisen zu können, so hat Urlichs mit Recht dagegen geltend gemacht, dass die Aufstellung eines Genrebildes im Amphitheater nicht wahrscheinlich sei. So wird man halb gegen seinen Willen wieder auf den Namen einer Psyche gedrängt, den das schöne Fragment im Künstlermunde führt. Dass für eine Psyche der jugendfrische Körper gerade so gut passt, wie die Haltung, in der, nach Millingen's Ausdruck, bei einem gewissen Anstrich von Melancholie der Ausdruck von Zärtlichkeit und Gefühl hervortritt, der den besonderen Reiz sittlicher Vorzüglichkeit hat, dies ist nicht zu läugnen. Und wenn man sich daran gestossen hat, dass der Statue die Flügel fehlen, mit denen Psyche ausgestattet zu sein pflegt, so muss daran erinnert werden, dass dies nicht ohne Analoga ist; man denke nur an die bekannte Gruppe im Capitol, welche Eros und Psyche in Umarmung und Kuss zeigt (abgeb. u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern 2, No. 681), und zwar Beide nicht beflügelt. — Wenn Millingen dies Fragment mit der an derselben Stelle in Capua gefundenen Statue der Aphrodite (unten, Zimmer VI.) aus derselben Schule und aus der glücklichsten Zeit der Kunst ableitet, so kann ich nur der letzteren, nicht auch der ersteren Bemerkung zustimmen, denn die Psyche ist der Aphrodite unendlich überlegen und diese stammt gewiss nicht aus der Blüthezeit der Kunst, sondern ist eine ziemlich leere und trockene Copie nach einem allerdings vorzüglichen Original. —

Nach meiner Ansicht geht auf ein Original des Praxiteles auch zurück:

No. 49. Kopf des Trophonios.

(Bekannt und berühmt unter dem Namen des „Talleyrand'schen Marmorkopfes", früher im Besitze des Fürsten Talleyrand, jetzt im Louvre; abgeb. in der archäol. Zeitung von 1843, Taf. 1, vgl. das. Panofka, der die Deutung auf Trophonios aufstellt.)

Trophonios, seines Namens ein „Nährer oder Nährgott", also ein Gott vegetativen Gedeihens, als welchen ihn auch sonst Vieles in seiner Mythologie unverkennbar bezeichnet, war zugleich der in Träumen Orakel spendende Erdgott von Lebadeia, dessen unterirdische Orakelstätte bekannt ist. Dass Praxiteles das Tempelbild des Trophonios für Lebadeia gemacht habe bezeugt uns Plinius. Nun scheint aber in der That der in Rede stehende Kopf in wirklich erstaunenswerther Weise den oben angezeigten doppelten Charakter des Trophonios wiederzugeben: seine eigenthümliche Milde, namentlich ein unnennbarer aber auch unverkennbarer Zug um den

Mund, welcher den Verdacht erregt hat, die Büste sei modern, bezeichnet den freundlichen Nährer, während das traumbefangene und doch so klare Auge den Traumseher, den Gott des Traumorakels in vollkommenster Weise vergegenwärtigt. Der eigenthümliche palmettenartig ornamentirte Gegenstand in seinem Haar, diese aus vegetativen Elementen componirte Krone geht den Gott des vegetativen Gedeihens an. Äusserlich betrachtet sind die Formen archaisch, namentlich erscheinen Haar und Bart ganz in der Manier der alten Kunst gebildet, dagegen ist das Antlitz selbst von der höchsten Schönheit und Feinheit und der Ausdruck ein solcher, den nur ein grosser Meister hervorbringen konnte; und doch wieder harmoniren jener Archaismus und diese vollendete Schönheit so durchaus mit einander, dass letztere verliert, sobald man die alterthümlich gebildeten Theile hinwegdenkt oder dem Auge entzieht. Der Cultus der Trophonios war ein sehr alter, und es ist wohl denkbar, dass auch ein altes Tempelbild vorhanden war, welches, wie dies und jenes andere, in Praxiteles' Zeit erneuert wurde unter Beibehaltung des alten Typus. Dass dies geschehn sei, wissen wir nicht, aber, wurde Praxiteles eine solche Aufgabe gestellt, er konnte sie nicht anders und nicht vollkommener lösen, als sie in diesem Kopfe gelöst ist.

Der Verdacht, dass dieser Kopf modern sei ist so unbegründet wie nur möglich; ein moderner Künstler konnte eben so wenig die eigenthümliche Verschmelzung der alten Formen mit der Schönheit und dem Geiste der edelsten griechischen Kunst der Blüthezeit vollziehn, wie er jemals auf die singuläre Haar- und Bartbildung und auf die noch singulärere Krone kommen konnte. —

Auf den Kunstkreis der jüngeren attischen Schule, wenn auch nicht in bestimmter Weise auf namhafte Werke ihrer Meister, geht auch das Ideal des Dionysos zurück und zwar wahrscheinlich in seiner doppelten Gestalt, d. h. sowohl der sogenannte indische, der bärtige Dionysos, welchen die als „Sardanapallos" bezeichnete Statue im Vatican am vollkommensten darstellt, wie auch der jugendliche Dionysos, der in einer Reihe mehr oder weniger vorzüglicher Statuen erhalten ist. Wir besitzen bisher von dem bärtigen Dionysos keinen Repräsentanten, und von dem jugendlichen nur

No. 50. Eine Statue des jugendlichen Dionysos,

(Marmor, 3 Fuss 10 Zoll hoch, in Dreden; siehe Hettner's Katal. No. 275, abgeb. Augusteum 2, 74.)

ein durchaus unbedeutendes Werk.

Interessanter ist:

No. 51. Die Büste des geflügelten Dionysos (Psilax).

(Marmor, gefunden in Narni, aufbewahrt im Museum zu Berlin, abgeb. und besprochen in E. Brauns: Die Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos, München 1839, Taf. 3, S. 3 und Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 387, vgl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 121 b. und im Rhein. Museum 1839, S. 592. Neuerdings hat Panofka für diese Büste den Namen eines Narkäos vorgeschlagen, aber mit wenig überzeugenden Gründen in einer Abhandlung über merkwürdige Marmorwerke des berl. Museums in den Schriften der berl. Acad. v. 1857.)

Den Beinamen Psilax, von ψίλον Flügel, führte der geflügelte Dionysos in Amyklä nach Pausan. 3, 19, 6, und die Bedeutung der Flügel bei dem Gotte des Weines kann nach der ausdrücklichen und augenscheinlich richtigen Erklärung des Periegeten nicht zweifelhaft sein. „Sie benennen," sagt Pausanias, „den Gott sehr mit Recht Psilax, denn Psila nennen die Dorier die Flügel; die Menschen aber erhebt und erregt der Wein nicht anders, wie den Vogel die Flügel." Diese Erklärung ist um so augenscheinlicher richtig, da Welcker nachgewiesen hat, dass für die Erhebung, wenn heftige innere Bewegung drängt, für das Aufschweben, wenn Hoffnung, Freude, Ruhmbegier hebt, das Fliegen bei den Alten ein üblicher Ausdruck sei; kein Wunder also, wenn auch dem Rausche, der Begeisterung durch den Wein und dem Gotte dieser Begeisterung Flügel verliehen werden. Der geflügelte Dionysos kommt bärtig (s. Müller-Wieseler's Denkm. d. a. K. 2, No. 386) und jugendlich vor, hat aber in beiden Fällen einen Schleier über dem ganzen oder über dem Vorderkopf, der zum Theil die Flügel verhüllt. Ob durch diesen die Verschleierung der Sinne durch den Weinrausch angedeutet werden soll, oder ob er bestimmt ist, die in dem Gotte wie in seinem Getränke wirkende Kraft als eine geheimnissvoll verborgene zu bezeichnen, dies ist bisher nicht entschieden. Unsere Büste ist jugendlich, aber von ernstem, wenngleich mildem Ausdruck; eine Binde liegt um die Stirn und aus ihr geht der zurückgeschlagene Schleier hervor, sowie auch die aus einem Epheukranze hervorstehenden Flügel an diesem Stirnbande befestigt scheinen. Von dem reichen Haar stehlen sich nur ein paar Locken unter dem Schleier hervor und ringeln sich auf die Wangen herab, die übrige ganze Hauptmasse des Haares ist, einigermassen alterthümlich, zurückgestrichen, und fällt, nach oben künstlich getheilt, in bedeutender aber weicher Fülle auf den Nacken hinunter. —

Auf den Gott des Weines lassen wir die Gestalten seines Thiasos folgen; obenan ist hier, als ein vielfach auf Praxiteles, und zwar auf dessen Periboëtos, wenn auch mit Unrecht zurückgeführtes Werk, zu nennen:

No. 52. Der ausruhende Satyr.

(Marmor, im capitolinischen Museum, abgeb. Mus. Capitol. Sala grande tav. 16 und vielfach sonst, s. z. B. Müller's Denkmäler d. a. K. 1, No. 143. Die Figur ist sehr oft wiederholt und gehört zu den populärsten der alten Kunst, s. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 26. In Betreff der Frage über die zuerst von Visconti im Pio-Clem. 2, 30 behauptete und von Vielen, wie z. B. Welcker im bonner Katalog a. a. O., E. Braun in seiner Götterlehre S. 493 u. A. angenommene Zurückführbarkeit dieser Statue auf den περιβόητος des Praxiteles vgl. von neueren Schriften besonders: Stark's Archäol. Studien zu Müller's Handb. Wetzlar 1852, S. 18 ff., Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 12 ff. und meine Gegenbemerkungen in Jahn's Jahrbb. für Philologie Bd. 71, S. 679 f., vgl. Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 34 f.)

Diese Statue bietet eins der vorzüglichsten Muster der Satyrn edlerer Art und Auffassung, in der sie sich der Gestalt ihres Gottes selbst nähern, er geht, wenn auch nicht auf das genannte praxitelische Vorbild; so doch jedenfalls auf ein berühmtes Original zurück, wie schon die grosse Zahl der Wiederholungen beweist, deren Winckelmann bereits 30 kannte, von denen die meisten als Brunnenverzierung gedient haben werden, und ist mit Recht als „unser περιβόητος (der Vielgerühmte)" bezeichnet worden. Die Bedeutung der Statue wird leicht klar, wenn man davon ausgeht, dass bei Dichtern die Satyrn am Rande von Bächen und Quellen im Walde mit den Nymphen spielend und tanzend vorkommen, und dass man sie einsam flötend an Quellen malte (s. z. B. Philostr. Imagg. 1, 21). So stellte man auch Satyrstatuen an Brunnen auf, wo zu der Musik des Wasserrieselns sich ihr Flöten zu gesellen schien. Nun flötet zwar unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspielen aus; nachlässig und bequem an einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlokal andeutet, schaut er mit schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe der Echo, welche seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süssen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle und mit ihren kühlen Schatten, und drückt das ganze Behagen des Aufenthalts in dieser Waldeinsamkeit aus. Die schönen und fliessenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne

den Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit des Dionysos giebt, und ebenfalls ohne die straffere Ausbildung, welche der Körper menschlicher Jünglinge den Uebungen der Palästra verdankt. Zum „Geschlechte der nichtsnutzigen und leichtfertigen Satyrn (*γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν* Hes. fragm.)“ gehört auch unser Jüngling, trotz seiner Schönheit; denn schwerlich taugt er zu Anderem als zum freien Umherschweifen, zu einem Tanz mit den Nymphen oder zu der unendlich behäbigen Ruhe, in der wir ihn vor uns sehn. Das Gesicht hat bei einem eminent sinnlichen Ausdruck nur einen ganz leisen, aber dennoch merkbaren Zug thierischer Bildung: die Form der Stirn, das Emporsträuben des Haars über derselben und die Stellung der Augen erinnert in sehr discreter Weise an den Typus des Bocksgesichtes, während die zugespitzten Ohren der Thierbildung directer angehören.

No. 53. Eine kleine lachende Satyrbüste.

(Nach Angabe des Inventariums in Neapel, aber mit den in Gerhard's und Panofka's Verzeichniss von Neapels antiken Bildwerken verzeichneten nicht zu identificiren, 10″ hoch. Vgl. für diese Kategorie von Satyrn Müller's Handb. § 385, 2; das vollkommenste Muster ist der s. g. Faune à la tâche aus der Villa Albani in München, Glyptoth. 100, abgeb. in Müller-Wieseler's Denkmälern der alten Kunst 2, No. 454.)

Diese Büste bietet uns ein Beispiel des unedleren und mehr dem Thierischen angenäherten Satyrtypus, bei dem namentlich das grinsende Lächeln die Niedrigkeit des Wesens deutlich genug verkündet. Ungefähr derselben Classe gehört wenigstens durch die Ergänzung an:

No. 54. Ein tanzender älterer Satyr.

(Marmor, Fundort unbekannt, früher im Palast Rondanini in Rom, seit 1826 im brit. Mus., Synops. 63. Aufl., S. 98, abgeb. in Clarac's Musée des sculpt. pl. 714, No. 1703; vgl. für die Kategorie Müller's Handb. § 385, 4c; am meisten Verwandschaft mit unser Statue hat die berühmte Statue in der Villa Borghese in Rom, abgeb. u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 463, über die besonders Brunn im N. Rhein. Mus. 4, S. 468 f. zu vergleichen ist; nur muss wohl bemerkt werden, dass der borghesische Satyr eben erst zum kunstgerechten Tanz ansetzt, während der britische sich schon im Tanzschritt daherbewegt.)

Während der capitolinische Satyr die ganze Weichheit der im süssen Nichtsthun dahinlebenden Walddämonen vergegenwärtigt, vertritt diese Statue eine andere Art der Auffassung dieser Naturbur-

sche, welche uns sehnige, wettergebräunte, von ausgelassener dionysischer Lustigkeit durchglühte Gestalten vorführt, welche mit lärmender Musik in dem wilden Zuge des Gottes einherziehn. Die Ergänzung hat unserer Statue einen ziemlich thierischen Gesichtstypus gegeben. der übrigens durch die Parallelmonumente gerechtfertigt erscheint, ebenso sind derselben wie der borghesischen durch die Ergänzung der Arme ein paar Hohlbecken in die Hände gegeben, während die Statue wahrscheinlich, wie ebenfalls die borghesische, die Doppelflöte gehalten hat. Die Bewegung ist in hohem Grade lebendig und die Formen des bei aller Sehnigkeit und Straffheit von athletischer Ausbildung durchaus entfernten Körpers sind durchaus wohl verstanden. — Ein Hauptwerk aus diesem Kreise der Gegenstände und eine der liebenswürdigsten Antiken ist:

No. 55. Silen mit dem Bakchoskinde.

(Harter griechischer Marmor (grecchetto), gefunden im 16. Jahrhundert in den Gärten des Sallust zwischen dem Quirinal und dem collis hortorum, früher in der Villa Borghese (Stanza 9, No. 13), jetzt im Louvre, Clarac's Katalog No. 709, abgeb. in Maffeis Raccolta di Statue 77, Piranesi Statue 15, Mus. roy. 2, 19, Bouillon, Mus. des ant. 1, 54, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 333, Müller-Wieseler's Denkmäler der alten Kunst 2, No. 406, vergl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 2te Aufl. No. 25 und meine kunstarchäolog. Vorll. S. 126 f. Das linke Bein ist nicht, wie ich selbst, Andern folgend, a. a. O. angegeben habe, ergänzt, sondern antik, aber arg zerbrochen und mit Zwischensetzung einzelner moderner Stücke zusammengeflickt. Mehre, aber weit zurückstehende Wiederholungen sind bei Welcker a. a. O. Note 20 verzeichnet.)

Silen, der älteste der Satyrn und ihr Chorführer, welcher in doppelter Gestalt dargestellt wird, einerseits als trunkener, dickbäuchiger Alter mit kahler Platte und andererseits als Erzieher und Wärter des Dionysoskindes in würdiger und edler Gestalt, als der weise Silen der Poesie, erscheint hier in der letzteren Auffassung als sinniger, liebevoller und aufmerksamer Wärter des ihm anvertrauten göttlichen Kindes. Ruhig an einen Baumstamm gelehnt, an dem seine Nebris hangt, hält er den derben, frischen, lebensfrohen Knaben, der sich in behaglicher Bewegung herumwirft und den Alten am Bart zausen zu wollen scheint, sicher, aber leise und lose und wie respectvoll im Arme, ohne den göttlichen Körper mehr als nöthig zu berühren und ohne die lebhaften Bewegungen des Kindes irgendwie zu hemmen. Dabei schaut er ihn so zärtlich und vergnüglich an, dass sich die Fröhlichkeit des Kleinen in den gutmüthigen Zügen des Alten spiegelt. Dass das Kind sicher Dionysos und nicht etwa ein Satyrbube sei, ist schon von Welcker hervorge-

hoben und dies ist auch unzweifelhaft; nur durch diese Auffassung lässt sich die Zartheit der Composition begründen. Mit Unrecht aber hat Welcker versucht, unsere Statue auf ein bei Plinius 36, 20 erwähntes Werk eines unbekannten Meisters, welches in der Schola Octaviae in Rom aufgestellt war, zurückzuführen, wie ich dies unter der Zustimmung Anderer (s. Urlichs in Jahn's Jahrbb. 70, S. 186) in meinen Vorlesungen a. a. O. weiter nachgewiesen habe, und eben so unbegründet ist die hie und da ausgesprochene Ansicht, dass unsere Statue auf Praxiteles zurückgehe, obwohl sie gewiss dem Kreise seiner Schule oder seines Einflusses angehört und in der fein ausgedrückten Seelenstimmung des Alten praxitelischen Geist athmet. Der lebensfrische alte Körper des Silen gehört zu den meisterhaftesten Leistungen der antiken Plastik. Zu bemerken ist neben den Satyrohren und dem Schwänzchen die discrete Andeutung der kahlen Platte, und die noch discretere, gleichwohl bemerkbare, des dicken Bauches, der dem Silen der anderen Auffassung zukommt.

Als Nachbildungen einer der Hauptstatuen des Skopas, der „rasenden Bakchantin" gelten mehre Reliefe (verzeichnet in Müller's Handb. § 125, 2), welche jedoch in wesentlichen Stücken von ihrem angeblichen Vorbilde, wie wir dasselbe aus Berichten der Alten kennen (s. meine Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 14), abweichen, und also für dessen Vergegenwärtigung nur geringe Gewähr bieten (vgl. Urlichs: Skopas in Attika S. 19). Wir besitzen von diesen Reliefen eines:

No. 56. Ekstatische Bakchantin.

(Marmorrelief in der Villa Albani, abgeb. in Zoëga's Bassirilievi di Roma 2, 84 und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 140.)

Die in effectvoll reiche Gewandung gekleidete Bakchantin schreitet im ekstatischen Taumel dahin, ein kurzes Schwert in der erhobenen Rechten, die Hälfte eines zerrissenen Hirschkalbes in der Linken haltend. (Vergl. noch das Relief auf der Amphora des Sosibios im Zimmer VI, No. 79, welches eine ähnliche Figur enthält.)

Die folgenden beiden Nummern mögen in ihrem Urtypus ebenfalls auf die Zeit der jüngeren attischen Schule zurückgehn, sind aber an ihren gegenwärtigen Plätzen nicht aus kunstgeschichtlichen sondern aus örtlichen Gründen aufgestellt.

No. 57. Aktäon von seinen Hunden angefallen.

(Marmor, gefunden in den Ruinen der Villa des Antoninus Pius unweit Città Lavigna dem alten Lanuvium, jetzt im britischen Museum (Synops. 63te

Auflage S. 93), abgeb. in den Marbles of the british Museum vol. 2, pl. 45 und in Müller's Denkmälern 2, No. 186.)

Aktäon, welcher Artemis im Bade belauscht hat und von der erzürnten Göttin in einen Hirsch verwandelt worden ist, wird von seinen eigenen Hunden angefallen; die Verwandelung ist hier wie in anderen Kunstwerken desselben Gegenstandes und verwandter Natur nur angedeutet, und zwar durch ein paar kurze Geweihenden, welche aus Aktäon's Haaren hervorspriessen; im Uebrigen hat er ganz seine menschliche Gertalt behalten und handelt demgemäss auch ganz menschlich, indem er die Hunde durch Schläge mit einem nicht bestimmbaren Gegenstande zu verscheuchen sucht. Bei sehr graciöser Arbeit ist der pathetische Gehalt und Ausdruck mit höchster Mässigung vorgetragen.

No. 58. Achilleus oder Ares.

(Parischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Villa Borghese Stanza 1, No. 9, jetzt im Louvre, Clarac's Katal. No. 144, abgeb. in Visconti Monumenti scelti Borghes. 1, 5; Bouillon, Mus. des Ant. 2, 14; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 263, No. 2073; vergl. Winckelmann, Mon. inediti, 10. Cap. § 1 und Versuch einer Allegorie § 75, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 34, E. Braun's griechische Götterlehre § 430; R. Rochette, Mon. ined. p. 54 ff. und meine kunstarchäol. Vorll. S. 176.)

Die Bedeutung dieser berühmten Statue steht noch nicht fest, und es fragt sich, ob dieselbe sich wird feststellen lassen. Der Gestalt an sich nach kann dieselbe, wenn wir nicht vergessen, dass die etwas schwerfälligen Proportionen, namentlich das Ueberwiegen des Rumpfes gegen die Beine, die in der Zeit der römisch-griechischen Kunst, der diese Statue ihre Entstehung verdankt, überhaupt gewöhnlichen sind, Achilleus so gut wie Ares darstellen, und wenn man für Ares das Mächtige und Vierschrötige des Körpers geltend zu machen sich geneigt fühlt, so muss gesagt werden, dass das lange Haar, welches unter dem Helm auf den Nacken herabfällt, bei Ares mindestens ungewöhnlich, für Achilleus dagegen nach dessen homerischer Schilderung sehr passend ist. Den Hauptanhalt, aber auch die Hauptschwierigkeit der Erklärung bildet der Ring um den rechten Fuss. Dieser Ring ist hauptsächlich in doppeltem Sinne verstanden worden: einerseits als Andeutung einer Fesselung und andererseits als Abbreviatur der Rüstung. Als Andeutung einer Fessel nahmen den Ring Winckelmann, R. Rochette und E. Braun, obgleich alle drei demselben eine verschiedene Auslegung gaben. Winckelmann dachte in seinem Versuch einer Allegorie an die Fesselung des

Ares durch die Aloaden nach Il. 5, 385 und hält diese Erklärung in den Mon. ined. zweifelnd fest, indem er hier vorzugsweise an die Analogie einer gefesselten Statue des Enyalios Ares in Sparta (bei Pausan 3, 15) erinnert, bei der durch die Fesselung der Gott zum Bleiben bei den Spartanern genöthigt werden sollte. Diesen Gedanken nahm R. Rochette wieder auf und suchte ihn nun zu begründen, während E. Braun höchst sentimentaler Weise an die Liebesfesseln der Aphrodite dachte. Als eine in's Enge gezogene Andeutung der Rüstung fasste den Ring zuerst Visconti, und zwar als einen Charakterismus des Achilleus, bei dem der Ring (das Episphyrion für die Knemis) zugleich und ganz insbesondere auf die einzige verwundbare Stelle hinweist, dieselbe, an der Thetis ihren Sohn fasste, als sie ihn durch Eintauchen in das Wasser der Styx unverwundbar machte, dieselbe, in der in nicht wenigen Kunstwerken der tödliche Pfeil des Paris steckt. Der Erklärung, dass der Ring die Abbreviatur der Beinrüstung sei, trat Welcker entschieden bei, und die Beziehung dieses Ringes auf die einzige verwundbare Stelle des Peliden war er geneigt ebenfalls anzuerkennen, seitdem Vasenbilder und namentlich ein solches zu Tage kam, welches Achilleus' Abschied von seinem Grossvater Nereus darstellt (Welcker, Alte Denkmäler 3, Taf. 25, 1, 2, meine Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 13, No. 10) und in welchem Achilleus mit eben diesem Ring um ein Bein versehen ist. Die Sache scheint auch in der That hierdurch wohl begründet, aber es darf nicht verschwiegen werden, dass derselbe eine Ring auch bei anderen Personen in verschiedenen Kunstwerken vorkommt, bei denen an die Hinweisung auf eine allein verwundbare Stelle nicht gedacht werden kann. Wenn freilich dieser Ring bei einem Peleus auf einer Vase (Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 7, No. 6) vorkommt, so könnte das auf Verwechselung mit dem Sohne des Peleus oder auf einer proleptischen Hinweisung auf diesen beruhen, aber jeder derartige Bezug fällt weg, wenn wir denselben einen Knöchelring bei Apollon im Kampfe gegen Tityos in einem Vasenbilde (abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen 1, Taf. C 4) wiederfinden, ebenso wenn er sich bei einer Kriegerstatue in Dresden (nach Böttiger's Vasengemälden 2, S. 128) und bei einer anderen Figur eines Vasenbildes (Cabinet Pourtalès pl. 7, S. 38) wiederholt. Ob hierdurch die besondere Bedeutsamkeit in Bezug auf Achill keineswegs aufgehoben werde, wie Welcker (A. D. a. a. O. Note 2) meint, muss dahinstehn. Als in's Enge gezogene Andeutung der Rüstung dagegen wird der frag-

liche Ring durch diese Analogien allerdings beglaubigt, in diesem Sinne aber passt er für Ares so gut wie für Achilleus. Für den letzteren fällt aber der Ausdruck des Gesichtes eher als für Ares in die Wagschale, obwohl ich nicht behaupten möchte, er sei für Ares durchaus unpassend, sofern man den Kriegsgott in schwärmerische Gedanken seiner Liebe zu Aphrodite versunken denkt. Der Zug von Traurigkeit aber, der, wenngleich sehr bescheiden angedeutet, doch unverkennbar in diesem Gesichte liegt, erklärt sich eher aus der Annahme, die Welcker macht, es sei Achilleus dargestellt, wie er, in trauerndes Hinbrüten über Patroklos versunken, sich von Thetis zum Kampfe gegen Hektor waffnen lasse, als unter der Annahme, es sei ein Ares gemeint. Die Zurückführung dieser Statue in Stil und Proportionen auf die Schule des Phidias und einen angeblichen Achilleus von Alkamenes von Seiten Viscontis ist eine eben so starke Verkennung des Stils der phidiassischen Kunst, wie die Annahme polykletischer Proportionen in derselben bei Müller (im Handb. § 413, 2) auf entschiedenem Irrthum beruht. Mit Recht ist schon von dem französischen Archäologen St. Victor unter Welcker's Zustimmung bemerkt, dass die Formen, auch in den gelungensten Partien (besonders der Rücken und der rechte Arm) Nichts mehr als eine vollkommene Nachahmung der Natur zeigen. Mancherlei Mangelhaftes mag dem Copisten dieser nicht selten wiederholten Figur zur Last fallen, aber in ein früheres Zeitalter als dasjenige der jüngeren attischen Schule kann das Original derselben nach der ganzen Composition, nach dem Ausdruck des Kopfes und dem in diesem angedeuteten seelischen Gehalte gewiss nicht angesetzt werden.

Wenn wir die beiden vorigen Nummern höchstens als Copien von Originalwerken betrachten durften, deren Entstehung möglicherweise in die Zeit der jüngeren attischen Schule fällt, so haben wir in der folgenden Nummer ein Werk vor uns, welches, wenngleich sich dessen Entstehung in dieser Blüthezeit der griechischen Kunst nicht direct und bindend beweisen lässt, durchaus würdig ist, ein Original aus der Schule des Skopas und des Praxiteles zu heissen.

No. 59. Statue des Troilos, der sogenannte knieende Niobide.

(Griech. Marmor, Fundort unbekannt, wahrscheinlich durch Kaiser Rudolph von Habsburg aus Italien nach Prag gekommen; bei der Umwandlung des Palastes dieses Kaisers in ein Militairgebäude 1783 oder 84 mit andern Kunstwerken und Geräthen verschleudert, scheint die Statue in den Privatbesitz eines

prager Professors gekommen zu sein, von dem sie in denjenigen eines Dr. Barth in Wien überging und von diesem 1814 für eine bedeutende Summe an König Ludwig von Bayern verkauft wurde, jetzt in der Glyptothek in München, in Schorn's Verzeichniss No. 125. Abgeb. im Cotta'schen Kunstblatt von 1828, No. 45, danach in Müller's Denkmälern der alten Kunst 1, No. 142 E und vielfach sonst. Man rechnete diese Statue zur Niobegruppe, wogegen aber schon der Umstand beweist, dass wir die 7 Söhne der Niobe, die zu der florentiner Gruppe, d. h. der vollständigsten Nachbildung des Originals gehören, vollständig kennen; gleichwohl hat sich der Name eines „Niobiden" oder des „Ilioneus", eines Sohnes der Niobe festgesetzt und wird mit mehr oder weniger Sicherheit von Schorn a. a. O., Thiersch, Epochen S. 320 und 366, Welcker im bonner Katalog 2te Aufl. No. 37 und Alte Denkmäler 1, S. 243 u. A. wiederholt, wogegen Müller im Handb. §. 126, 4 bemerkt, dass die Statue „aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz genügende Erklärung erhalten könne". Gleichwohl bildet er ihn in den Denkmälern a. a. O. unter den Resten der Niobegruppe ab. Eine neue Erklärung, der ich auch hier mit vollster Ueberzeugung folge, habe ich aufgestellt und vertheidigt in meiner Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 363 f., kunstarchäol. Vorlesungen S. 81 f., Geschichte der griech. Plastik 2, S. 122, Note 49 und S. 123, Note 60. Die Einwendungen, die gegen meine Erklärung bisher erhoben sind, von H. A. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1854, S. 50, von Urlichs in Jahn's Jahrbb. 70, S. 181 und von Wieseler in der neuen Ausgabe von Müller's Denkmälern a. a. O. kann ich, wie ich dies auch schon ausgesprochen habe, nur für sehr unerheblich halten.)

Troïlos war der jüngste Sohn des Priamos, welchem Achilleus nach der Erzählung der Kyprien des Stasinos in einem Hinterhalt auflauerte, den er, als er zu Ross zu entfliehen suchte, einholte, vom Pferde riss und nahe am Altar des thymbräischen Apollon mit dem Schwert tödtete. Eine grosse Anzahl von Vasenbildern (abgeb. in Auswahl in meiner Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 15) stellen diese Begebenheit dar, und zwar in einer Abfolge von Scenen, welchen sich die für die gegenwärtige Statue als Theil einer Gruppe angenommene in überraschender Weise einreiht. Achilleus hat den Knabenjüngling (*ἀνδρόπαις* nennt ihn Sophokles in einem Fragment seines Troïlos) Troïlos eingeholt und bei den Haaren vom Pferd auf den Boden geworfen, dann hat er, um sein Schwert hervorzuziehn, die Haare des Jünglings losgelassen, und eben jetzt schwingt er das funkelnde Schwert hoch empor, um dem unglücklichen Knaben den Todesstreich zu geben; entsetzt beugt dieser aus und streckt die Arme (sie können nicht anders ergänzt werden und sind in dem Abguss in Bonn richtig ergänzt) wie abwehrend empor. Diese Situation, behaupte ich, erklärt die Statue im Ganzen und in allen Einzelheiten. Es stimmt das Alter des schönen Körpers, der auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters steht,

es stimmt die Lage derselben, denn der Jüngling ist mit Gewalt zu Boden geworfen und ringt, namentlich mit dem linken Fuss, sich aus dieser Lage zu erheben, es stimmt die seitliche Beugung nach links, die nur durch eine sichtbare und nahe Bedrohung motivirt werden kann, nicht unter der Annahme, Apollon's unsichtbare und fernher fliegende Geschosse schreckten den Jüngling, denn vor Pfeilen kann man so wenig wie vor Büchsenkugeln durch Ausweichen sich zu schützen suchen; es stimmt die Haltung der Arme, die in derjenigen der Schultern unwidersprechlich gegeben ist, denn Pfeile so wenig wie Büchsenkugeln kann man sich einfallen lassen, mit vorgestreckten Armen abwehren zu wollen. Und dass endlich diese Statue zu einer Gruppe gehört habe, ist an sich klar und ganz allgemein angenommen, denn man hat sie ja in die Niobegruppe oder eine Gruppe von Niobiden einzureihen versucht. — Die Formen des Körpers gelten mit Recht als die vollendetsten eines zarten Jünglings, die wir aus dem Alterthum haben; und ich glaube der Statue keinen höheren Zoll der Bewunderung spenden zu können, als indem ich anerkenne, dass sie würdig ist, für ein Original der jüngeren attischen Schule zu gelten. — In dieselbe Zeit gehört, wenn nicht als das Original selbst, so doch jedenfalls als ganz und gar vortreffliche Copie eines Originals der jüngeren attischen Schule:

No. 60. Die Statue des Sophokles.

(Griechischer Marmor, gefunden in den 40er Jahren dieses Jahrhunderts bei Terracina und dem Papst Gregor XVI. geschenkt, im Museum des Lateran aufgestellt, abgeb. in den Monumenti dell'Instituto di corrispondenza archeologica IV, tav. 27, besprochen von Welcker in den Annali dell'Instituto vol. 18, p. 129 ff.; die Abbildung und die Besprechung mit Zusätzen wiederholt in Welcker's Alten Denkmälern 1, S. 455 ff., Taf. 5; vergl. noch Wieseler in den göttinger gelehrten Anzz. 1848, S. 1220 ff.)

Der Name des Sophokles für diese Statue steht durch Vergleichung mit einer Reihe von Büsten mit Namensbeischrift fest, die Welcker a. a. O. aufzählt und ausführlich behandelt; da nun die sämmtlichen Darstellungen des grossen Tragikers in den Zügen mit einander sehr gut übereinstimmen, da wir ferner wissen, dass plastische Porträts des Sophokles spätestens unmittelbar nach seinem Tode gemacht wurden, so dürfen wir glauben, auch in unserer Statue eine authentische Überlieferung der Gesichtszüge des Dichters der Antigone zu besitzen, wodurch allein schon dieselbe für jeden gebildeten Menschen einen eigenthümlichen und hohen Werth haben muss. Ihre ganze Bedeutung aber beruht keineswegs hierauf

allein, es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass, wenn diese Statue auch ohne den Kopf gefunden wäre, sie immer einen der vornehmsten Ehrenplätze in unserem Antikenvorrath einnehmen würde. Denn man sagt kaum zu viel, wenn man sie als eine der vorzüglichsten, vielleicht als die allervortrefflichste Porträtstatue unter allen, die auf uns gekommen sind, und wenn man sie als ein Kunstwerk des allerersten Ranges anspricht; und Welcker's Vermuthung, dass sie auf die dem Sophokles neben Aeschylos und Euripides im Theater zu Athen durch den Redner Lykurgos zwischen Ol. 109 und 112 (344—328 v. Chr.) aufgestellte Ehrenstatue als auf ihr Original zurückgehe, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Die Haltung und Stellung im Ganzen wie im Einzelnen, der geistige, klare, bewusste und doch so stille und gehaltene Ausdruck des schönen Kopfes, der Adel und die Hoheit neben der einfachen Würde der erhabenen Gestalt, die Anordnung des Gewandes, die so gar nichts Verkünsteltes und Arrangirtes hat und doch mit der grössten Kunst ersonnen und ausgeführt ist, ohne irgendwo in's Kleinliche oder Realistische zu fallen, wie die Gewandung des gegenüber aufgestellten Aeschines (No. 61) und ebensowohl ohne schematisch idealisirt zu sein, dies Alles verdient gleiches unbedingtes Lob. Die äusserst wichtigen und weitreichenden Consequenzen für die statuarische Porträtbildnerei überhaupt, die sich aus diesem Musterwerke abziehn lassen, ist es hier nicht der Ort zu entwickeln, ich will nur auf das Eine aufmerksam machen, dass der Künstler seinen Sophokles einfach in der Würde eines vornehmen Mannes und in der Haltung dargestellt hat, wie ein solcher sich im Kreise einer um ihn versammelten grossen Gesellschaft benehmen würde, ohne im mindesten danach zu streben, den Sophokles in seinem dichterischen Charakter durch eine Besonderheit der Stellung symbolisiren zu wollen, wie dies heutzutage Mode geworden ist. Aber eben deshalb, weil diese Statue in keiner Weise den Sophokles vorstellt und agirt, eben deshalb ist sie so durchaus Sophokles selbst.

Der grossen, allgemeinen Ähnlichkeit wegen verbinden wir mit der Betrachtung dieser Statue diejenige der an der anderen Seite der Thür aufgestellten

No. 61. Statue des Aeschines.

(Griech. Marmor, gefunden mit anderen Porträtstatuen im Theater von Herculaneum, jetzt im Museum von Neapel, s. Gerhard und Panofka: Neapels ant. Bildwerke No. 363, vgl. No. 344; abgeb. im Mus. Borbon. 1, 50, Clarac pl. 843, No. 2136; früher willkürlich Aristides genannt, jetzt als Aeschines der Redner

erkannt, s. Bullettino dell'Instituto 1835, S. 47, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 49 und was derselbe Note 74 anführt.)

Der Name der Statue beruht hauptsächlich auf einer Herme im Vatican mit dem Namen ΑΙΣΧΙΝΗΣ (Pio-Clem. 6, 36) und einem ebenfalls benannten Kopfe, den Millingen (Anc. uned. Mon. 2, pl. 9, 10) herausgab. Die Physiognomie, durchaus individuell charakteristisch gehalten, ohne gleichwohl in realistische Nachahmung der Natur zu verfallen, bietet in keiner Weise das Interesse des Kopfes des Sophokles; die beiden Statuen sind einander sehr ähnlich; dennoch steht die des Aeschines hinter derjenigen des Sophokles in vieler Beziehung zurück, namentlich aber in der Behandlung der Gewandung, die dort einfach und grossartig, wahr und doch idealisch, hier fast platt realistisch wahr, verknittert und verkünstelt erscheint und ganz und gar den Eindruck des von einem Modell Copirten macht. Dennoch wird das Original dieser Statue wesentlich in derselben Zeit entstanden sein, wie dasjenige des Sophoklesbildes, nur wird man dessen Meister nicht im Kreise der Schule des Skopas und Praxiteles zu suchen haben, sondern eher in ihm einen dem Kallimachos und Demetrios (s. meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 297 ff.) verwandten Geist erkennen.

Anmerkung. Porträtstatuetten des Platon und Euripides und Porträtdoppelbüsten des Sophokles und Euripides und des Aristophanes und Menandros siehe im Zimmer No. VII.

Auf ein Vorbild aus der Zeit des Lysippos ist zurückzuführen:

No. 62. Hermenbüste Alexander's des Grossen.

(Pentelischer Marmor; gefunden 1779 bei Tivoli kam die Büste in den Besitz des Ritters Azara, spanischen Gesandten am französ. Hofe, welcher sie in das Museum des Louvre schenkte, s. Clarac's Katalog No. 132; abgeb. und besprochen u. a. in Viscontis Iconographie grecque pl. 39, 1, Mus. Français 3, pl. 2 und 3, Müller's Denkmäler 1, No. 158, vgl. Welcker im Katalog des bonner Gppsmus. 2te Auflage, No. 208, Feuerbach's Geschichte der gr. Plastik 2, S. 162 f. Die Oberfläche des Marmors hat durch Einflüsse des Bodens, in dem er gelegen, sehr gelitten, Mund und Nase sind ungenügend ergänzt.)

Die Benennung der Büste steht durch die Inschrift an derselben: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔ .... (sic) fest, und obwohl die Form der Buchstaben unzweifelhaft erweist, dass die Büste mindestens zwei Jahrhunderte nach Alexander und zwar wahrscheinlich in Athen gearbeitet worden, so nimmt man doch nach Viscontis Vorgange ganz allgemein an, dass wir in derselben ein durchaus getreues Bildniss des grossen Eroberers besitzen. Auch sind wir über die hauptsächlichen Eigenthümlichkeiten der Physiognomie

Alexanders: mähnenartig wallendes Haar, ein schmalgeschlitztes Auge, verbunden mit einer etwas schiefen Haltung des Kopfes nach links, aus den Berichten der Alten hinlänglich unterrichtet, um die Ähnlichkeit im Allgemeinen controliren zu können. So werthvoll um dieser Ähnlichkeit willen die Büste ist, muss man sich doch hüten, derselben einen zu hohen Kunstwerth beizulegen; es geht ihr die eigentlich geistige Auffassung ab und sie kann deshalb wesentlich nur die Bedeutung eines realistischen Porträts beanspruchen. Vor allen Dingen sollte man des Lysippos Namen nicht mit derselben in Verbindung bringen, denn Lysippos war es eben, welcher die keineswegs regelmässig schönen Züge des grossen Mannes so aufzufassen, das löwenmässig Kräftige mit dem Schwärmerischen und Weichen in seinem Ausdruck so zu verbinden wusste, dass das Ganze in hohem Grade grossartig wirkte, was keinem seiner Zeitgenossen gelingen wollte.

Eine sichere Nachbildung eines der vorzüglichsten Werke des Lysippos dagegen ist:

No. 63. Die Statue des Apoxyomenos (Schabers).

(Copie eines Erzwerkes in griechischem Marmor, gefunden im Winter 1849 in Trastevere, jetzt aufgestellt im braccio nuovo des Vaticans; abgeb. Monum. dell' Instit. vol. 5, tav. 13, vgl. Annali 1850, S. 223 ff., Brunn's Künstlergesch. 2, S. 372 f., Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 270 f. meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 73 u. 82 f. mit Figur 75. Das Original des Lysippos kam durch Agrippa nach Rom und wurde von demselben vor seinen Thermen öffentlich ausgestellt; Tiberius nahm die Statue von hier fort und versetzte sie in seine Gemächer, so grosses Gefallen fand er an derselben, das Volk aber verlangte mit grossem Geschrei die Wiederherausgabe und der Kaiser sah sich veranlasst, diesem Verlangen Folge zu geben; s. Plin. 34, 62.)

Der Gegenstand der Darstellung ist einfach, es ist ein Athlet, welcher nach vollendeter Übung, oder besser nach erkämpftem Siege — denn die Gestalt ist von Siegesfreudigkeit gehoben und wie vom Glanze des Sieges umflossen — sich mit dem Schabeisen (Stlengis, Strigilis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Die Statue gehört also der Gattung athletischer Genrebilder an, zu der wir auch den myronischen Diskoswerfer (No. 16) und den anderen wahrscheinlich nach Naukydes copirten (No. 25) rechnen, einer Gattung von Bildwerken, in welchen in fein erfundenen, bedeutungsvollen Situationen das Leben der griechischen Palästra und die Frucht der gymnastischen Übungen, die Herrlichkeit des athletisch ausgebildeten männlichen Körpers zur Anschauung gebracht wird. Und bedeutsam ist auch diese Situation, sie bezeichnet das Ende der

Übung oder des Kampfes, und zwar in einer Weise, dass sie kaum besser ersonnen werden kann, um in einer an sich lässigen Stellung und einer gelinden Bewegung die Schönheit nicht allein, sondern die gewandte Kraft des Athleten zu zeigen, und unsere Phantasie auf die vorhergegangenen Kämpfe zurückzulenken. Von ganz besonderer Bedeutung aber ist diese Statue, indem sie uns in einem vortrefflichen Muster die dem Lysippos eigenthümliche Schlankheit der Proportionen vor Augen stellt, diese Schlankheit aller Glieder, aus der sich in Verbindung mit der Kleinheit des Kopfes der Eindruck der Leichtigkeit, Schnelligkeit und Geschmeidigkeit der Bewegung ergiebt. Aber auch das Moment des Effectvollen, welches Lysippos' Kunst auszeichnet, macht uns diese Statue anschaulich, welche gegenüber der stillen Einfachheit, in der z. B. der ruhige Diskobol erscheint, eine durchaus brillante Erscheinung bildet, eine Erscheinung, deren Schönheit wir nicht zu suchen brauchen, sondern die uns entgegenkommt und die beim ersten Anblick imponirt und für sich einnimmt. —

Vielleicht demselben Kreise der Gegenstände und möglicherweise derselben Zeit und Schule wie die vorige Nummer gehört an:

No. 64. Die Statue des betenden Knaben.

(Erz, gefunden nach einer Angabe in der Tiber, nach einer andern im Theater von Herculaneum, zusammen mit den Gewandstatuen in Dresden, vgl. Amalth. 1, S. VII. Von Papst Clemens XI. dem Prinzen Eugen v. Savoyen geschenkt, von diesem an einen Fürsten Liechtenstein vererbt, wurde sie von diesem an Friedrich den Grossen für 10,000 Thaler verkauft; stand früher in Sanssouci, dann im königl. Schlosse, jetzt im Göttersaale des Museums zu Berlin als wohl die erste Zierde desselben; s. Gerhard's Katalog No. 19 und vgl. besonders K. Levezow: De iuvenis adorantis signo Berlin 1808; Amalthea 2, S. 356 f., Welcker im Katalog der bonner Gypssammlung 2te Auflage, No. 36 mit den Noten.)

Dass die Statue einen Betenden darstelle ist allgemein anerkannt, sehr anmuthend aber ist Viscontis (Mus. Franç. 4, 4, 12) Zusatz, dass der Betende ein Sieger in irgend einem der für Knaben bestimmten Kampfspiele sei (an Olympia besonders zu denken, wie Gerhard a. a. O. thut, ist kein Grund); denn die freudige Andacht eines Dankgebetes nach erfochtenem Siege spiegelt sich auf dem lieblichen Antlitz, während die knabenhaften Formen des Körpers bereits den Erfolg der palästrischen Übungen in einer Straffheit und Elasticität der Linien und Flächen zeigen, welche grosse Gewandheit und Tüchtigkeit für die Mannesjahre des Knaben ver-

heisst, eine Tüchtigkeit, auf welche der heilige Ernst des Betenden auch auf sittlichem Gebiete schliessen lässt. Ob die Statue das Weihebild eines bestimmten siegreichen Athletenknaben, oder ob sie ein athletisches Genrebild wie die vorige Nummer sei, muss durchaus dahinstehn. Sie auf ein bestimmtes Vorbild, einen betenden Jüngling von Boëdas, Lysippos' Sohn und Schüler, zurückzuführen oder gar sie als das Original des Boëdas selbst zu erkennen, wie Visconti und Böttiger wollten, ist sehr misslich, weil Betende vielfach dargestellt worden sind; aber dass der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend, beinahe fehlerhaft kleinen Kopfe offenbart, das hätte nie geläugnet werden dürfen. Dem Abguss gegenüber muss man nicht vergessen, dass in der dunkeln Bronce alle Formen ungleich schärfer nicht allein, sondern schwächer und schmächtiger erscheinen. Hierauf ist besonders bei den Beinen zu achten, die im Abguss entschieden zu weich, fast weiblich gestaltet erscheinen, während sie im Original tadellos gebildet sind. —

Zwei reine, sehr liebenswürdige Genrebilder, vielleicht eines Meisters der Zeit gleich nach Lysippos haben wir in den beiden folgenden Nummern:

No. 65. Statue des Knaben mit der Gans nach Boëthos von Chalkedon.

(Pentelischer Marmor, gefunden in Roma vecchia, jetzt im Louvre, s. Clarac's Katalog. No. 694; abgeb. und besprochen u. a. Musée Français 22, Mus. des ant. 2, 30, 1; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 293, No. 2226; über das Original und die Wiederholungen (im capitolin. Museum, im Vatican, in München und sonst) vgl. Welcker im bonner Gypskatal. 2te Aufl. No. 40; Brunn, Griechische Künstlergeschichte 2, S. 500 mit, wie ich glaube verkehrter chronolog. Datirung des Meisters, und meine Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 99 ff.)

Nach Plinius bildete Boëthos einen Knaben, welcher mit den Armen eine Gans würgte; die genaue Uebereinstimmung dieser Angabe mit der vor uns stehenden Gruppe und deren häufige Wiederholung, die auf ein berühmtes Original schliessen lässt, macht die Zurückführung unzweifelhaft, so dass sie ganz allgemein angenommen ist. Es ist ein sehr glückliches und frisch erfundenes und mit trefflichem Humor ausgeführtes Bild kindlichen Uebermuthes; die Situation ist sehr einfach: der derbe Junge hat den Vogel, der doch fast eben so gross ist wie sein Verfolger, eingeholt und hält ihn nun fest, wie er ihn auf's Gerathewohl gepackt hat; laut

schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, so dass das Kind sich mit Aufbietung aller seiner Kräfte den Anstrengungen seines Gefangenen entgegenstemmen muss. Kostbar wiedergegeben ist der Eifer, mit dem der Junge die Sache behandelt, und eben so vortrefflich ist seine Siegesfreudigkeit und das trotzige Gefühl seiner Überlegenheit ausgedrückt. Die Stellung ist meisterhaft erfunden und die Formen des Kinderkörpers sind so vollkommen wie irgendwelche in alter und neuer Kunst. Die liebenswürdige Art aber, mit welcher der Künstler in dies kindliche Treiben voll Naivität, Frische und Ausgelassenheit eingegangen ist, sichert seinem Werke, trotz der Geringfügigkeit des Gegenstandes, einen Ehrenplatz neben, ja über hundert anderen Hervorbringungen einer minder innigen und minder unmittelbaren künstlerischen Production. — Noch ungleich berühmter ist:

No. 66. Die Statue des Dornausziehers.

(Erz, im capitolinischen Museum, vielfach abgeb. und besprochen, u. a. in Morghen's principj del disegno, in Maffeis Raccolta di statue 23, im Musée Français 3, 21. Auch diese Statue ist in mehrfachen Wiederholungen in Marmor in Rom, Florenz, Berlin und sonst vorhanden. Vgl. noch meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 100 f.)

Die Situation ist noch einfacher als in der vorigen Nummer: der Knabe hat sich im freien Felde einen Dorn in den Fuss getreten, ist bis zum ersten besten Steinhaufen geschlichen und nun beschäftigt, den Dorn mit der grössten Behutsamkeit aus dem Fusse zu ziehn. Dabei ist er ganz Aufmerksamkeit, und es ist im höchsten Grade zu loben, dass der Künstler jeden Ausdruck von Schmerz vermieden, und den Knaben in seine chirurgische Operation versunken dargestellt hat, denn nur dadurch konnte er den erfreulichen Eindruck, den sein Werk auf uns macht, rein und einheitlich erhalten. Mit Recht hebt Welcker (im Katalog des bonner Museums) bei dieser Statue die hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen hervor, sowie eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist, und mit ebenso grossem Recht sagt er (an einer andern Stelle desselben Katalogs (No. 81), dass Werke wie der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans schon seit der blühendsten Kunstzeit Griechenlands den reinsten Geist der Idylle athmen. Ich zweifle demgemäss auch nicht, dass diese Statuen wirklich in die beste Zeit der griechischen Kunst, d. h. bis in die Periode bis zu Alexander d. Gr. gehören. Die Gründe, welche mich bestimmen, auch den Dornauszieher für eine

Schöpfung des Boëthos, des Meisters der vorigen Nummer zu halten, habe ich in meiner Geschichte der griech. Plastik a. a. O. entwickelt; ich kann sie hier nicht wiederholen, weil sie sich nur im grösseren Zusammenhange würdigen lassen. —

Den Schluss dieser Abtheilung machen wir mit zwei architektonischen Reliefen, welche leider im Hauptsaale keinen Platz haben finden können und in das Zimmer No. V verwiesen werden mussten.

No. 67. Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates.

(Pentelischer Marmor, in Athen an Ort und Stelle an dem Gebäude, welches nicht, wie mehrfach angegeben worden, im griechischen Befreiungskriege zu Grunde gegangen ist. Das ganze Gebäude, ein Rundtempelchen, bestimmt auf seinem Dachknauf den Siegesdreifuss zu tragen, ist abgeb. in Stuart's Antiquities of Athens vol. 1, chapt. 4, pl. 10, die Details auf den folgenden Tafeln, die Reliefe nach der Stuart'schen Zeichnung in Meyer's Geschichte der griech. Kunst Taf. 25—27, vgl. S. 300 und Note 313, und in Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, 150, vergl. dessen Handbuch § 108 u. 128, 6, ausserdem Feuerbach's Geschichte der gr. Plastik 2, S. 143 ff. und meine Geschichte der gr. Plastik 2, S. 62 ff.)

Die Reliefe sind nach Angabe der Weihinschrift Ol. 111, 2 (334 v. Chr.) entstanden und bilden den ringsum laufenden Fries des Rundgebäudes. Ihr Gegenstand ist die im homerischen Hymnus auf Dionysos (No. 7 der Hermann'schen Zählung) besungene Züchtigung der thyrrhenischen Seeräuber, welche einstmals Dionysos überfielen und in Gefangenschaft schleppen wollten, jedoch ist dieser Stoff in einer von der Darstellung der Poesie merklich abweichenden, den Gesetzen der bildenden Kunst gemässen und äusserst sinnigen Weise behandelt. Der Gott selbst, eine überaus prächtige Gestalt, lagert ruhig in der Mitte und spielt mit seinem Löwen, seine Satyrn dagegen züchtigen die frechen Räuber mit derben Knitteln oder verfolgen sie mit Thyrsen und Fackeln, während einige derselben durch die Wunderkraft des Gottes in Delphine verwandelt eilig und doch schon mit dem Behagen ihrer neuen Natur in das Meer springen. Die Composition des Ganzen und die Erfindung der einzelnen Figuren ist tadellos, die Umgestaltung der menschlichen Körper der Seeräuber in Fischleiber ganz vortrefflich behandelt und die Formgebung, obwohl ihr die höchste Feinheit der Reliefe des Parthenonfrieses abgehn mag, ist keineswegs vernachlässigt, wie bedeutende Auctoritäten gesagt haben, sondern erscheint der Zeit würdig, in der dieses Werk entstand, wenn wir

nicht in Anschlag zu bringen vergessen, dass dasselbe von der Hand eines namenlosen und vielleich untergeordneten Künstlers ausgeführt ist. —

Als eine Originalarbeit dieser Zeit können auch gelten:

No. 68. a. b. c. Drei Reliefplatten mit Amazonenkämpfen.

(Griechischer Marmor, im Museum in Genua, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto vol. 5, Taf. 1—3, vgl. Annali 1850, p. 285 ff. Ueber die Zusammenstellung dieser Reliefe mit denen von Budrun und gegen deren gemeinsame Zurückführung auf das Mausoleum von Halikarnassos habe ich mich in meiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 102 ff. ausgesprochen, wo in Fig. 78 unsere Reliefe und Proben deren von Budrun mitgetheilt sind und Note 152 ff. weitere Litteratur angegeben ist.)

In höchster Lebendigkeit der Composition und schönster Vollendung der Form stellen diese drei zusammengehörigen Reliefragmente den bekannten Gegenstand eines Kampfes von Griechen mit Amazonen dar. Verbürgt ist ihre Entstehung in der Periode, von der wir reden nicht, aber sie ist sehr wahrscheinlich und ebenso ist es wahrscheinlich, dass wir einen attischen Künstler als ihren Meister zu betrachten haben.

V. CABINET AM HAUPTSAAL.

Die pergamenische und rhodische Kunst.

Pergamos und Rhodos sind die beiden einzigen Stätten einer hervorragenden originalen Kunstübung in der Periode von den Nachfolgern Alexander's des Grossen bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft und der Uebersiedelung der griechischen Kunst nach Rom. Und zwar verdanken wir der Kunstschule am Hofe der Attaliden in Pergamos in den Darstellungen der Siege der pergamenischen Könige über die in Kleinasien eingebrochenen Gallier die ersten historischen Kunstwerke im eigentlichen Wortsinne auf dem Gebiete der Plastik, der rhodischen Kunst aber in den berühmten Gruppen des sogenannten „farnesischen Stieres" und des Laokoon die höchsten Leistungen auf dem Gebiete des eigentlich und ausschliesslich Pathetischen.

Von den Werken der pergamenischen Meister, als welche uns Plinius Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos nennt,

sind zwei fast unzweifelhafte Originale auf uns gekommen, welche beide einer grossen historischen Gruppe, einer Darstellung der Niederlage der Gallier gegen die pergamenischen Fürsten angehörten: erstens eine in der Villa Ludovisi befindliche, unter dem ganz verkehrten Namen „Pätus und Arria" bekannte Gruppe eines Galliers, der von der griechischen Übermacht gedrängt soeben sein Weib getödtet hat und im Begriffe ist, sich das Schwert in den Hals zu bohren, und zweitens die unter dem ebenfalls grundverkehrten Namen des „sterbenden Fechters" berühmte Statue, von der wir einen vortrefflichen Originalabguss zu besitzen glücklich genug sind.

No. 69. Statue des sterbenden Galliers (s. g. „sterbenden Fechters").

(Griechischer Marmor von eigenthümlicher Art, Fundort unbekannt, aber ohne Zweifel Rom, aufbewahrt im capitolinischen Museum, vielfach abgebildet und besprochen, u. a. Mus. Capitol. 3, 67; Mus. Franç. 2, 22; Maffei Raccolta 65; Piranesi Statue 36; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 869, No. 2214; Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, No. 217, vgl. Beschreibung Rom's 3, 1, 248 ff. und was von weiterer Litteratur und von Urteilen in Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 2te Aufl. No. 142 und in Müller's Handb. § 157*, 2 angeführt ist, dazu aber ganz besonders noch Brunn's griech. Künstlergesch. 1, S. 444. Für die zugehörige Gruppe in der Villa Ludovisi vgl. das bei Müller im Handb. a. a. O. Notirte; für beide Werke und die Schöpfungen der pergamenischen Schule überhaupt siehe noch meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 145.)

Die gallische Nationalität des Sterbenden ist nach den Angaben alter Schriftsteller über das Charakteristische in der Erscheinung und der Kampfsitte der Gallier zuerst von dem italienischen Gelehrten Nibby erkannt und sie wird jetzt wohl so ziemlich allgemein anerkannt sein, aber noch nicht Alle haben sich von dem verkehrten Gedanken loszumachen vermocht, der Sterbende sei ein Gladiator und die Scene seines Todes die Arena des römischen Amphitheaters. Und doch bedarf es eigentlich geringer Ueberlegung, um einzusehn, dass dies unmöglich sei. Denn gleich wie sich der Gallier in der ludovisischen Gruppe selbst das Schwert in die Kehle stösst, ist auch unser Barbar von der eigenen Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehen, als die, dass er im Momente vorher sich knieend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers

mit der augenscheinlichsten Gewissheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Kniens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schliesst ein Blick auf die ludovische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Männen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Der Sterbende des capitolinischen Museums wurde nicht, wie derjenige der ludovisischen Gruppe, vom Feinde unmittelbar bedrängt, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Eine Schlachtscene, die Darstellung einer Niederlage der Gallier, ist durch dies Alles so gut wie erwiesen, und da wir nun Darstellungen eben dieser Art als Werke der pergamenischen Kunst kennen, da ferner der Marmor unserer Statue so gut wie der der ludovisischen Gruppe ein eigenthümlicher, sicher nicht italischer ist, da endlich die Art der Arbeit durchaus Nichts von der Manier eines Copisten an sich trägt, so dürfen wir es als ziemlich feststehend betrachten, dass wir hier ein Originalwerk der Meister von Pergamos vor uns haben.

Ich habe schon oben bemerkt, dass die Hauptbedeutung der pergamenischen Kunst darin besteht, dass sie zuerst historische Kunstwerke im eigentlichen Wortsinne hervorbrachte; ich kann dies hier nicht im weiteren Umfange nachweisen, wie ich es in meiner Geschichte der Plastik zu thun versucht habe, ich kann hier nur darauf aufmerksam machen, dass, in Verbindung mit dieser historischen Richtung der pergamenischen Kunst, in ihr zum ersten Male die charakterische Darstellung fremder Stämme auftritt, welche bisher nur in ganz äusserlicher Weise, durch Einzelheiten des Costüms versucht wurde, wie z. B. in den Persern im Friese des Tempels der Niké apteros (oben No. 36). Ganz anders ist in dem vor uns stehenden Werke der Meister von Pergamos die Aufgabe erfasst und gelöst. Die in Äusserlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Detail hinein gewissenhaften

Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und der Künstler hat sich nicht gescheut, zur Vollendung des Charakterismus der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in seine Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Er hat seine Gallier gefasst als hohe, kräftige, muskulös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, in ihren Proportionen keineswegs harmonisch schön, vielmehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen lässt; er hat diese Körper mit einer Haut bekleidet, die, im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muss, eine Haut, welche die Muskeln in weniger fein geschwungenen Flächen erscheinen lässt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füssen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füssen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuss einhergehn; er hat das Haar rauh und struppig ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird wiedergebend; er hat endlich in den Gesichtern einen Typus ausgeprägt, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der untern Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muss.

Aber nicht nur in den körperlichen Eigenthümlichkeiten ist der gallische, der barbarische Kriegsmann meisterhaft geschildert, eben so vortrefflich ist die Situation erfunden, in der wir ihn sehn und ist der gewählte Moment psychologisch wahr dargestellt. In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äussersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fliesst das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht, und das *Antlitz überfliegt* der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft,

die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, schon fängt die Spannung der Muskeln an nachzulassen, schon ist das Haupt dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge. Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam, und wehrt sich in unbewusstem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vorüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn. Die eminente Wirkung unserer Statue beruht auf deren vollkommenem Individualismus und der Einheitlichkeit des in derselben dargestellten treibenden Pathos, des Pathos der Verzweiflung. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen dargestellt hat, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt geradezu davon ab, dass der Sterbende ein Barbar ist. Denn bei einem Griechen, der sich selbst getödtet hat, müsste sich zu dem Ausdrucke des Todesschmerzes derjenige entweder der gehaltensten Resignation oder einer begeisterten Erhebung gesellen, wie sie ein selbstgewählter Opfertod für die Freiheit mit sich bringt. Nur an einem Naturmenschen also konnte dieser Todesschmerz so zur Anschauung gebracht werden. Dennoch findet diese ganze Schöpfung ihre letzte Rechtfertigung erst aus dem Zusammenhange der gesammten Composition, zu der diese Statue gehörte, und in der das unterliegende rohe Barbarenthum die Folie des siegenden und triumphirenden Griechenthums bildete. In dieser Weise aufgefasst, sind diese Galliergruppen der pergamenischen Kunst historische Kunstwerke im eigentlichsten und höchsten Sinne. —

No. 70. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Polydoros und Athanodoros von Rhodos und

No. 71. Wiederholung des Kopfes des Laokoon.

(No. 70 ist von parischem Marmor, 1506 in den Ruinen des Palastes des Kaisers Titus, in welchen die Gruppe von Rhodos aus versetzt wurde, gefun-

den und steht jetzt im Vatican; sie besteht aus 6 Stücken, welche aber so kunstreich zusammengearbeitet sind, dass man ein einziges Stück vor sich zu sehn glaubt, und dass lange Zeit verging, bis man die Fugen auffand. Die Litteratur dieses mehr als alle anderen besprochenen Kunstwerkes, welche eine eigene Bibliothek ausmacht, ist mit grosser Vollständigkeit verzeichnet in den Verhandlungen der 16ten Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12; vgl. noch meine Geschichte der griech Plastik 2, S. 160—200.

No. 71 ist im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel, abgeb. in den Monum. dell'Instit. 2, 41 b, vgl. Schorn in den Annali dell'Instit. 9, p. 153 ff. Welcker im Katal. des bonner Gypsmus. 2te Ausg. S. 14, der, wie ich glaube, und so viel ich nach dem Gypsabguss urteilen kann, mit Recht bezweifelt, dass dieser Kopf antik sei, und ihn vielmehr für ein Werk des 16ten Jahrhunderts erklärt. Ueber andere Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe vgl. Welcker a. a. O. und Feuerbach's Gesch. der griech. Plastik 2, S. 190.)

Bei der Unmöglichkeit, die mannigfaltigen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Fragen, welche sich an diese Gruppe knüpfen, auf den wenigen Seiten, die ihrer Besprechung an diesem Orte gewidmet werden dürfen, auch nur einigermassen zur Erledigung zu bringen, sehe ich mich veranlasst, die Summe meiner Ansichten über das vielgepriesene Kunstwerk in einer Reihe von thesenartigen Sätzen mitzutheilen, wegen deren Begründung ich durchweg auf meine ausführliche Behandlung derselben in meinem angeführten Werke verweise.

1) Die jetzt im Vatican aufgestellte Gruppe, deren Abguss wir vor uns haben, ist das Original, von dem Plinius berichtet, dass es zu seiner Zeit sich im Palaste des Titus befand.

2) Als Meister dieser Gruppe nennt Plinius 36, 37 die rhodischen Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros, deren Zeitalter weder er noch sonst ein antiker Schriftsteller direct angiebt.

3) Wenn man gleichwohl in den Worten des Plinius *de consilii sententia fecerunt*, indem man diese übersetzte: „sie arbeiteten nach Bescheid oder nach Auftrag des kaiserlichen Staatsrathes", eine Zeitbestimmung für die Künstler hat finden wollen, und zwar diejenige, dass sie unter Titus lebten und wirkten, so muss dagegen behauptet werden, dass diese Übersetzung und Erklärung, so gerechtfertigt sie rein sprachlich betrachtet sein mag, aus inneren Gründen gradezu unmöglich und unvernünftig ist. Die Worte, wahrscheinlich Uebersetzung einer Aussage der Künstlerinschrift selbst, können auch bedeuten: „sie arbeiteten nach dem Endscheid ihrer Berathung", und einzig und allein in diesem Sinne dürfen sie

gefasst werden. Ein äusseres Zeugniss für die Entstehungszeit des Laokoon giebt es also nicht, und diese seine Entstehungszeit muss nach inneren Gründen aus dem Werke selbst entwickelt werden. Hierzu ist eine eingehende Betrachtung und ästhetische Würdigung nothwendig.

4) Die Gruppe des Laokoon ist von Plinius an, der sie *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum* nennt, bis auf unsere Zeit überschätzt worden, und erst seit der jüngsten Periode der Archäologie beginnt eine Reaction gegen diese Überschätzung, welche nach streng historischer Methode verfährt, und deren Massstab die auch erst seit einem starken Menschenalter genauer bekannten Meisterwerke der höchsten Blüthezeit bilden.

5) Ungünstig ist zunächst die Stellung des Kunstwerkes gegenüber dem ihm zum Grunde liegenden Mythus, welcher nicht nach Vergils Schilderung von Laokoon's Tode beurteilt werden darf, sondern in seinem ganzen Zusammenhange, wie ihn Sophokles in einer Tragödie behandelt hat, aus späten Mythographen zu entnehmen ist. Nach diesem ganzen Zusammenhange der Sage büsst Laokoon mit seinem und seiner Kinder Untergang eine alte schwere Sündenschuld, die er als Priester des Apollon gegen diesen seinen Gott auf sich geladen hat. Von diesem ganzen inneren Zusammenhange aber kann die Gruppe Nichts darstellen, sie beschränkt sich und muss sich beschränken auf die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

6) Die Handlung dieser Katastrophe entwickelt sich an den drei Personen der Gruppe in drei einander ergänzenden Momenten. Am weitesten fortgeschritten ist dieselbe bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters, der nach vergeblicher Gegenwehr gegen die ihn umschnürende Schlange eben unter dem giftigen Biss dem Tode erliegt. Der ältere Bruder dagegen ist noch unverletzt und wendet sich, während er halb mechanisch den um seinen Fuss geschlagenen Ring des Schlangenschwanzes zu entfernen sucht, mit mitleidigem Entsetzen zu seinem Vater herum, dessen furchtbarer Aufschrei seine Aufmerksamkeit von der ihn selbst bedrohenden Gefahr abgelenkt hat. In dem Vater aber stellt sich der mittlere Act des Dramas dar, er windet sich in convulsivischen Schmerzen unter dem giftigen Biss der Schlange, welche ihre Zähne in seine Weiche gräbt; aber so heftig er ringen und kämpfen mag, der Sieg des gottgesandten Ungeheuers ist auch bei ihm entschieden, seine Bewegungen gelten nicht mehr einer bewussten Abwehr,

sondern hangen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des Schlangenbisses ab. Der einzige rechte Arm, der dieser Behauptung widerspricht, ist von Montorsoli falsch ergänzt; er rang nicht gegen die Schlange empor, sondern griff an das Haar des Hinterkopfes wesentlich wie der Arm des Kentauren in der Parthenonmetope oben No. 31. a.

7) Mit dem starken und stark vorgetragenen Pathos der ganzen Situation steht auch der Ausdruck in den Gesichtern aller drei Personen, namentlich auch des Vaters, in der vollkommensten Übereinstimmung. Es ist Täuschung, wenn man eine besondere Mässigung im Ausdruck oder Heldenhaftigkeit in Bekämpfung und Ertragung des Schmerzes bei Laokoon wahrzunehmen geglaubt hat, auch würde der Ausdruck des Kopfes mit der Handlung und der Situation, in der wir Laokoon finden, in Widerspruch stehn, wenn er noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. — Streift aber der Ausdruck im Gesichte des Laokoon an die Grenze der Schönheit, so ist diese Grenze in dem Kopfe im Besitze des Herzogs von Ahremberg (No. 71) entschieden überschritten. Der Vortrag im Original ist voll rücksichts- und rückhaltloser Energie, derjenige in der Copie ist übertrieben.

8) Infolge des in den vorhergehenden Sätzen (5, 6, 7) Aufgestellten müssen wir behaupten: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und zwar deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, und weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet, wie dies im höchsten Grade bei der Niobe der Fall ist.

9) Vermöge ihres ausschliesslich pathetischen Gehalts erscheint die Laokoonsgruppe als Vertreterin einer dritten und letzten Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen, welche sich den vorhergegangenen durchaus organisch und als nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschliesst. Die Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände. In der Kunst des Phidias, auf seiner ersten Entwickelungsstufe ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet. Auf seiner zweiten Entwickelungsstufe, in der Kunst des Skopas und Praxiteles wird das Pathetische zum selbständigen Träger des Ethischen und der Idee. An diese Entwickelungsstufe nun schliesst sich die am vollkommensten im Laokoon, aber auch in andern Werken der *Diadochenperiode* vertretene dritte und letzte so genau und natürlich

an, dass hierin allein ein unumstösslicher Beweis liegt, dass unsere Gruppe in Rhodos in der Periode bald nach Alexander entstanden sein muss und nicht erst in Titus' Zeit gemacht worden sein kann.

10) Obgleich die Beschränkung des Gehaltes der Laokoongruppe auf das ausschliesslich Pathetische und der rückhaltslos heftige Vortrag des Pathos in derselben dem Tadel unterliegt, so ist die Darstellung dieser Scene doch nur so möglich, wie sie wirklich hier ist, und jede Veränderung in der Conception der Gruppe bringt das Ganze in Gefahr. Ist also auch die Wahl des Gegenstandes keine glückliche, so verdient die Lösung der Aufgabe, wurde diese einmal unternommen, die entschiedenste Bewunderung.

11) Der zweite Vorzug, aber ein minder unbedingter, liegt in der Abgeschlossenheit der Gruppe, welche auch die in ihr dargestellte Handlung abgeschlossen erscheinen lässt, so, dass wir in dem gegenwärtig dargestellten Momente den ganzen Verlauf der Handlung von dem Zeitpunkte an, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten, aber auch nur von diesem Zeitpunkte an, vor Augen zu sehn glauben. Alles dagegen, was jenem Zeitpunkte voraus liegt, die Situation, in der sich die Personen befanden, als die Schlangen herbeischossen und aus der sie in die gegenwärtige geriethen, dies Alles ist nicht allein ganz dunkel, sondern es lässt sich überhaupt gar nicht vorstellen. Die Gruppe lässt sich nur als ein Fertiges geniessen, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes denken.

13) Die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe dieser drei, wenn man von dem Blicke des älteren Knaben auf den Vater absieht, je für sich handelnden Personen besteht darin, dass wir in dem älteren Sohne den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung und im jüngeren Sohne den Ausgang, in allen dreien aber den nothwendigen Verlauf der Handlung mit einem Blicke übersehn.

14) Die Composition dieser Gruppe ist die schwierigste, welche sich auf dem ganzen Gebiete der antiken Plastik findet, und doch ist sie durchaus frei erfunden, und kann in keiner Weise nach Modellen gearbeitet sein. Diese Composition ist die denkbar kühnste und die raffinirtest künstlichste zu gleicher Zeit, und kann nur gefasst werden als die Frucht einerseits eines genialen Gedankens, andererseits der kühlsten und allseitigsten Überlegung. Kaum ein Werk der antiken Plastik erscheint uns in dem Grade als Kunstwerk, wie der Laokoon, und keines drängt uns den Gedanken an die Künstler und ihre Thätigkeit so auf wie er.

15) Die Formgebung am Laokoon ist im höchsten Grade studirt und mit der virtuosesten Technik vorgetragen, aber so, dass die harmonische Lebenswahrheit des Ganzen unter der zu deutlich und bewusst herausgebildeten Herstellung der Einzelheiten des Organismus und seiner Functionen gelitten hat. „Der Laokoon ist Marmor, der Torso (von Belvedere) Fleisch", hat Dannecker gesagt. —

16) Hinsichtlich der Zeitfrage bemerken wir noch Folgendes: Zunächst lässt sich durch kein Mittel beweisen, dass die Künstler der Gruppe die Schilderung Vergils von dem Tode des Laokoon vor Augen gehabt haben, eher das Gegentheil; denn die Gruppe und die poetische Schilderung sind in allen Punkten durchaus verschieden, auch in solchen, deren Verschiedenheit durch die Verschiedenheit der Gesetze der bildenden und der Dichtkunst nicht geboten erscheint. — Gegen die Entstehung des Laokoon zu Rom und zu Titus' Zeit und für diejenige in Rhodos in der Periode nach Alexander sprechen folgende Gründe. a) Allen griechischen Sculpturwerken der römischen Periode geht die Originalität der Erfindung ab, der Laokoon dagegen ist eine durchaus originelle, durchaus neue Erfindung, und dabei eine Erfindung von beinahe unerhörter Kühnheit und Genialität. b) Die rhodische Kunstschule lässt sich in Inschriften von der Mitte der 120er Olympiaden bis gegen den Anfang der römischen Kaiserherrschaft (etwa 50 v. Chr.), aber auch durchaus nicht später nachweisen. c) Die einzige schlagende Analogie findet der Laokoon in der Gruppe des s. g. farnesischen Stieres, von dem wir wissen, dass er durch Asinius Pollio aus Rhodos nach Rom versetzt wurde, der also lange vor Titus in Rhodos oder unter den Einflüssen der Blüthezeit der rhodischen Kunst gemacht worden ist. d) Der Hinblick auf die Geschichte des Pathetischen in der griechisshen Plastik (oben S. 80 f.) weist dem Laokoon in sehr bestimmter Weise die Entstehungszeit in der Diadochenperiode an. e) Aehnliches stellt sich durch die Geschichte der Composition und der Gruppirung heraus. f) Und auch die Geschichte der Formgebung lässt den Laokoon als ein Product der von der lysippisch-sikyonischen Schule abzweigenden rhodischen Kunst erscheinen, während die Eigenthümlichkeit der Formbehandlung und der Technik in der römischen Kunstzeit unerhört ist. —

VI. KLEINERER SAAL.

Die Werke der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft.

1. Die neuattische Kunstschule.

Die neuattische Kunstschule, deren Mitglieder überwiegend in Rom und für römische Grosse arbeiteten, gehört nach litterarischen Erwähnungen mehrer ihrer Meister und nach dem übereinstimmenden paläographischen Charakter der Inschriften an ihren auf uns gekommenen Werken jener Periode der Wiedererhebung der griechischen Kunst nach ihrer Übersiedelung nach Italien in der 156. Olympiade (156 v. Chr.) an, welche Plinius uns kennen lehrt, und reicht etwa bis in den Anfang der römischen Kaiserherrschaft. Unser Museum besitzt die meisten ihrer Hauptwerke.

No. 72. Die mediceïsche Venus von Kleomenes, Apollodoros' Sohn von Athen.

(Parischer Marmor, gefunden angeblich in den Ruinen der Porticus der Octavia in Rom, zerbrach bei dem Transport von Rom nach Florenz unter Innocenz XI., und wurde aus elf Stücken wieder zusammengesetzt, die fehlenden Hände unglücklich ergänzt, die Inschrift modern, aber ohne Zweifel von der alten und echten copirt; in Florenz; unzählige Male abgebildet, u. a. Mus. Franç. 2, 5. Clarac pl. 612, No. 1357 Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, No. 224; vgl. dessen Handb. § 160 (158), 3 und das dort Angeführte und § 127, 4, Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 544 und 562 f. und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 232 und 238 f. mit Fig. 84.)

Die Statue galt früher für eine Nachbildung und zwar die beste und treueste von Praxiteles' knidischer Aphrodite, aber man ist in neuerer Zeit von dieser Ansicht mehr und mehr zurückgekommen und hat erkannt, dass, so wie sich die mediceïsche Venus in der Stellung und Haltung sehr wesentlich von der Knidierin unterscheidet, die wir aus Nachbildungen auf Münzen kennen (s. m. Gesch. der griech. Plastik 2, S. 27 f.), grade sie von allen guten Statuen der Göttin von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt hat. Der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene der mediceïschen Statue besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten; ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns auch

in der That aus dem ganzen Bereiche der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist, seinen Proportionen und Formen nach den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit eine ganz besondere Auszeichnung verdient vor den meisten der erhaltenen Venusstatuen, welche eine ungleich fleischigere und fülligere Darstellung der Göttin darbieten. Tadel dagegen verdient die Stellung, welche nicht allein den Beinamen der schamhaften (Pudica), den man dieser Venus beigelegt hat, so unangebracht wie möglich macht, sondern welche in Verbindung mit dem freundlich in die Ferne gerichteten Blick, in Verbindung mit einem nicht zu bezeichnenden, aber sehr fühlbaren Zug im Munde, in Verbindung endlich mit der Haltung der Arme etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, ich möchte sagen Lüsternes hat. Die Statue ist voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, aber von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zusprach, ist hier nur noch die hohe Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und Menschlichen erhaben ist. Der Delphin ist nur eine Stütze, in dieser Form bei der meergeborenen Aphrodite passend gewählt, aber gewiss nicht im Stande, der Statue die Bedeutung einer Göttin der Schifffahrt (Aphrodite euploia) zu geben, wie Feuerbach (Gesch. d. griech. Plastik 2, S. 126) wollte. Eine solche stellt die Statue ganz bestimmt nicht dar, denn dieser Bedeutung widerspricht die ganze Haltung auf's augenscheinlichste.

Eine antike Wiederholung ist:

No. 73. Torso der Venus in Dresden.

(Marmor, aus der albanischen Sammlung in der königl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Katalog No. 383, vergl. Amalthea 1, S. 173, abgeb. in Becker's Augusteum 1, 27—30, und bei Clarac, pl. 612, No. 1358, zur Statue ergänzt, wie sie in Dresden steht; wir besitzen nur die antiken Theile.)

Niemand wird bestreiten wollen, dass dies eine gute Nachbildung sei, aber dass dieselbe in einzelnen Formen der mediceischen Statue vorzuziehn sei, wie der Bildhauer Canova wollte (Amalthea a. a. O.), oder dass der Ausdruck idealer sei, wie Hettner meint; dies stelle ich für meine Person eben so sehr in Abrede, wie dass die mediceische Venus durch das Grübchen im Kinn dem Portraithaften genähert werde.

Der Verwandschaft des Gegenstandes und etwa gleichzeitiger Entstehung wegen schliessen wir an:

No. 74. Einen kleinen Venustorso in ähnlicher Haltung.

(Marmor; den Aufbewahrungsort weiss ich nicht anzugeben.

Sehr feine und jugendliche Formen zeichnen auch dies Fragment aus.

No. 75. Kleine Statue der Venus.

(Marmor, gefunden 4772 in Ostia, im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 92, abgeb. in den Marbles of the british Museum vol. 2, pl. 22, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 625, No. 1403.)

Unterwärts theilweise verhüllt, von zarten Formen des Nackten und ernstem Ausdrücke des artigen Köpfchens, mit falsch ergänzten Armen.

No. 76. Statue der Aphrodite kallipygos.

(Griechischer Marmor, in den Ruinen der Kaiserpaläste. der s. g. „casa aurea di Nerone“ in Rom gefunden, aus farnesischem Besitze jetzt in Neapel, s. Gerhard und Panofka: Neapels antike Bildwerke No. 429, abgeb. in Maffeis Raccolta di Statue 55, bei Piranesi Statue 7, im Mus. Borbon. vol. 2, in Clarac's Mus. des sculpt. pl. 611, No. 1352, Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 276; vgl. dessen Handb. § 377, 2, wo mehre Parallelmonumente angeführt sind.)

Ohne mich hier auf den Gegenstand einlassen zu können, will ich nicht verfehlen, darauf aufmerksam zu machen, dass Originalabgüsse dieser merkwürdigen Statue in Deutschland zu den Seltenheiten gehören. Der unsrige wurde im Jahre 1854 von Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister a. D. von Wietersheim in Dresden angekauft.

No. 77. Statue eines Redners im Costüm des Hermes logios, der sogenannte Germanicus von Kleomenes, dem Sohne des Kleomenes von Athen.

(Pärischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Villa Montalto in Rom, unter Ludwig XIV. in Versailles aufgestellt, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 712, abgeb. vielfach, u. a. im Mus. Franç. 4, 19, Mus. des ant. 2, 36, in Clarac, Mus. des sculpt. pl. 318, No. 2314, Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 225, vergl. dessen Handbuch § 160, 4, Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 50; Brunn's griechische Künstlergeschichte 1, S. 545, und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 233 und 240 f. mit Fig. 85. Die Statue ist eine der besterhaltenen, die wir besitzen, es fehlen ihr nur Daumen und Zeigefinger der linken Hand, restaurirt ist Nichts an derselben. Die Inschrift, in der sich der Künstler nennt, steht an der Schildkröte, auf welche das Gewand herniederhangt.)

Der Meister dieser Statue ist wahrscheinlich der Sohn des

Meisters der mediceischen Venus, wenngleich sich dies nicht strict beweisen lässt, sein Werk aber steht nicht durchaus auf gleicher Höhe mit dem seines vermuthlichen Vaters, wenngleich dasselbe, auch in neuester Zeit, unterschätzt worden ist. Die Irrigkeit des Namens Germanicus, den man der Statue früher gab, ist aus sicheren Portraits dieses edlen Römers erwiesen, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem Gesichte unserer Statue bieten, aber auch andere specielle Namen von Römern, die man vorgeschlagen hat, sind unhaltbar und es ist am gerathensten, bei Welcker's Erklärung stehn zu bleiben, nach der wir die Ehrenstatue eines Römers zu erkennen haben, der sich als Redner im Senat oder als Gesandter ausgezeichnet hat, und demgemäss in der Gestalt des Gottes der Beredtsamkeit, des Hermes logios und mit dessen Attributen, Schildkröte und Kerykeion — denn dies hielt ohne Frage die linke Hand — gebildet wurde, fast genau übereinstimmend mit Statuen dieses Gottes, namentlich mit einer solchen in der ludovisischen Sammlung (abgeb. in Müller's Denkmälern 2, 318). Die Stellung ist im höchsten Grade ausdrucksvoll diejenige eines Redners, der ohne Affect und Pathos eine klare, logische Deduction oder eine Auseinandersetzung macht, und hiermit stimmt auch der ruhige Ernst des Gesichtes. Schon Thiersch (Epochen S. 291, Note) weist auf einen *concionans manu elata cuius persona in incerto est* (bei Plin.) von dem älteren Kephisodotos, Praxiteles' Vater als mögliches Vorbild unserer Statue hin, und auch mir scheint diese Annahme plausibel genug. Die Formen des Nackten sind ohne grade idealisch erhöht zu sein, doch über das Modellmässige erhaben, sie vereinigen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit grosser, hie und da freilich mit etwas zu grosser Weichheit der Flächen und Uebergänge, durch welche mehr der Eindruck des Fetten, als derjenige elastischer Musculatur hervorgebracht wird. Zu tadeln ist das durchaus auf Effect und zwar einen falschen Effect angelegte, gegen alle Natur und Möglichkeit am Oberarm haftende Gewand, welches einen bestimmten Charakterismus dieser späteren Kunstzeit darbietet, die sich von der Beobachtung der lebendigen Natur ab und dem Modell und der Gliedergruppe zugewandt hat.

No. 78. Torso des Herakles von Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, der sogenannte Torso von Belvedere.

(Marmor, zur Zeit des Papstes Julius II. im Campo del Fiore in Rom, auf der Stätte des Theaters des Pompejus gefunden, jetzt im Vatican, abgeb. Mus.

Pio-Clem. 2, 10 und vielfach sonst, so Mus. des antiques 2, 4, Clarac pl. 803, No. 2017; vgl. ausser Winckelmann's begeisterter Beschreibung in einem eigenen Aufsatze, Werke 1, S. 227 (Donauöschinger Ausg.) und der sonstigen älteren Litteratur in Müller's Handb. § 411, 3, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 12, meine kunstarchäol. Vorll. S. 154, Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 564 f. und meine Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 230 f. und 241 ff.)

Die Statue, welche nach den Buchstaben in der Künstlerinschrift am Felsensitze und nach sonstigen Gründen in das letzte halbe Jahrhundert v. Chr. fällt, ist wahrscheinlich nach dem Vorbilde einer Statue des Lysippos gearbeitet, aber ganz gewiss nicht nach dessen Herakles epitrapezios, wie bis auf die neueste Zeit von Einigen irrig angenommen worden ist, während Andere, und darunter Auctoritäten wie Visconti, Müller und Welcker, meiner Ansicht nach eben so irrig annehmen, das Fragment sei zu einer Gruppe mit einer weiblichen Figur zusammen zu ergänzen. Was hiergegen spricht habe ich in meinen kunstarchäol. Vorll. entwickelt. Die richtige Ergänzung wird die sein, dass der Held die linke Hand auf die neben seinem Schenkel und an dieser da, wo ein Stück des Marmors ausgebrochen ist, angelehnt stehende Keule stützte, während die Rechte über den rechten Schenkel hing oder der rechte Unterarm auf diesen aufgelehnt war. Bemerkt werden muss, dass der Felsensitz dem Gedanken Winckelmann's an einen verklärt, an Zeus Mahle ruhenden Herakles bestimmt widerspricht.

In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich trotz dem Widerspruch, der gegen dieselbe erhoben ist, ganz mit Brunn's Kritik überein, die ich deshalb hier mittheilen will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdient. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen, dass hier nicht die eigenthümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen, sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in

ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig."

Den Grund aber dieser Formbehandlung suche ich darin, dass der Meister des Torso, wie die andern Künstler seiner Zeit (etwa die gleich zu besprechenden kleinasiatischen Künstler ausgenommen), wie sie die Werke der Blüthezeit nachahmten und von dem Erbe der Blüthezeit zehrten, auch von ihren Vorbildern, anstatt von der Beobachtung der lebendigen Natur ausgingen, und deswegen nothwendig dahin gelangen mussten, nur noch die Formerscheinung anstatt des Wesens und der lebendigen Bedeutung der Form zu reproduciren.

No. 79. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

(Parischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 332, abgeb. bei Bouillon, Mus. des ant. Vases pl. 8, Clarac pl. 126, 130, No. 117, 118, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 602, vergl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 315, und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 234 und 249 f. mit Fig. 88.)

Der Künstler gehört nach der Buchstabenform der Inschrift am Sockel des Altars in den Beginn der römischen Kaiserzeit und sein Relief, das aus lauter sonsther bekannten Figuren zusammengesetzt, übrigens ziemlich flüchtig gearbeitet ist, ist uns merkwürdig als ein datirtes Zeugniss der Nachahmung archaischer Gestalten.

Der Gegenstand desselben erfordert eine längere Erklärung, als für die hier Raum wäre. — Der Ähnlichkeit des Gegenstandes wegen verbinden wir mit dieser Amphora als

No. 80. Einen Marmorkrater mit bakchischem Relief.

(Gefunden in der Villa des Antoninus Pius in Cività Lavigna, jetzt im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 99, abgeb. in den Marbles of the british Mus. 1, 7.)

Das Relief stellt einen Zug dionysischer Thiasoten dar, mehre Satyrn, Bakchantinen, einen ziegenfüssigen Pan, welche sich in mehr oder minder lebhaftem Tanz bewegen. —

2. Kleinasiatische Künstler der ersten Kaiserzeit.

No. 81. Statue des kämpfenden Heros, der sogenannte borghesische Fechter von Agasias Dositheos' Sohn von Ephesos.

(Griechischer Marmor, gefunden unter Papst Paul V. im Anfang des 17ten Jahrhunderts in Porto d'Anzo (Antium), dem Fundorte des Apollon von Belvedere, früher in der Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 262; vielfach abgebildet, u. a. Maffei Raccolta di Statue 76, Piranesi Statue 13, Mus. des ant. 2, 16, Mus. roy. 1, 8, Clarac pl. 304, Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, 216, und als anatomisches Modell in des französischen Anatomen Jean Galbert Salvage: L'Anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol. Vgl. ferner: Winckelmann, Geschichte der Kunst XI, 3, 13, Lessing im Laokoon § 28 und in den antiquarischen Briefen No. 36 f., Müller's Handbuch § 157, 3, Quatremère de Quincy in den Mémoires de l'Instit. 4, 165, Gibelin in den Mémoires de l'Instit. nat. Litt. et beaux Arts 4, 492 f., und was sonst in den Noten von Welcker's Besprechung im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Auflage No. 35 angeführt ist; ferner Brunn's griech. Künstlergeschichte 1, S. 578 f. und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 251 und 252 ff.)

Die verschiedenen speciellen Heroennamen (Achilleus, Theseus, Deïphobos), mit denen man diese Statue belegt hat, haben sich vor der neueren Wissenschaft nicht bewährt, ebenso kann man die unglücklichen Bezeichnungen derselben als Fechter oder Gladiator, als Waffenläufer (Hoplitodrom) und Ballonschläger als beseitigt betrachten, Lessing's verfehlter Vorschlag, Chabrias zu erkennen, ist von ihm selbst glänzend widerlegt, die Bezeichnung der Statue durch den Namen eines blossen Kriegers ist ebenfalls als ungenügend erkannt, und so darf man wohl sagen, dass der Name eines kämpfenden Heros so ziemlich allgemein als der zutreffendste angenommen sei. Die Situation aber ist die, dass der Heros mit dem Schwert, nicht einer Lanze, gegen einen berittenen Feind, der ihn

von der linken Seite angreift, und gegen den er sich mit dem Schilde deckt, zum gewaltigen Streich ausholt. —

Nicht aber auf diese Situation und ihren pathetischen Gehalt hat der Künstler der Statue das Hauptgewicht seiner Darstellung gelegt, es ist dies vielmehr so wenig der Fall, dass der pathetische Gehalt der Situation wesentlich zurücktritt gegen die Darstellung der höchsten und äussersten Bewegung des Körpers als solcher, welche augenscheinlich des Meisters Hauptaugenmerk in dem Grade gewesen ist, dass wir seine Intentionen erst dann recht erkennen, und seinem Werke nur dann in seinen eigenthümlichen Vorzügen gerecht zu werden vermögen, wenn wir davon ausgehn, dass der Künstler die Situation nur erfunden hat, um einen in hohem Grade kräftigen Körper im Extrem der extensiven Bewegung mit dem grössten Raffinement der auf anatomisches Wissen gestützten Kunst darzustellen.

Dies ist ihm denn auch vollkommen gelungen, über die Bewegung dieser Statue hinaus ist keine mehr möglich, und zugleich kann man sich durch ihr detaillirtes Studium, noch besser aber durch ihre anatomische Darstellung in dem genannten Werke von Salvage überzeugen, dass alle unzählbaren Einzelnheiten dieser angespannten Musculatur nicht allein vollkommen wahr, sondern mit der grössten Meisterlichkeit und dem umfassendsten Wissen in ihrer natürlichen Function gebildet sind. Jedoch ist dies nicht das einzige Lob, welches dem Werke des Agasias gebührt, die Richtigkeit und Klarheit in der Wiedergabe der durchaus singulären Stellung, die Abgewogenheit und Gemessenheit der Composition, die Durchführung des sich in Contrasten bewegenden reichen Rhythmus der Bewegung verdienen gleiche Anerkennung. Wenn gleichwohl die Statue unser Gemüth kalt lässt, und nur im Stande ist, unseren Verstand zu beschäftigen, so liegt dies in der augenscheinlichen Virtuosität der Behandlung, in dem Absichtsvollen, Berechneten, Raffinirten der Composition und Formgebung und darin, dass die Mittel der Darstellung den Zweck derselben in dem Masse überwiegen, dass unsere Aufmerksamkeit immer wieder von diesem ab und auf jene hingelenkt wird. So pathetisch die Situation ist, in der wir den Helden sehn, so wenig bewegt sie uns, ja wir vergessen die Lage, in der er sich befindet, weil wir das Auge nicht abwenden können von der Art, wie der Künstler seine Action zur Anschauung gebracht hat. Von der Richtigkeit meiner Behauptungen *wird man sich* am leichtesten überzeugen, wenn man, die Statue

nächtlich mit schwachem Lampenlicht beleuchtend, welches eine Menge Detail aufzehrt, wahrnimmt, dass der Totaleindruck unendlich gewinnt, und die Statue den Schein wirklichen Lebens und wirklicher Bewegung erhält. Dadurch wird bewiesen, dass der Künstler sich durch das Studirte in der Formgebung, durch das Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reiches Detail zur Geltung zu bringen über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, Totalität und Harmonie hat hinausführen lassen.

Wichtig für die Beurteilung der Statue des Agasias als eines Schaustückes virtuoser Kunst, ist noch der Umstand, dass sie nicht zu einer grösseren Gruppe gehört haben kann, sondern zum Alleinstehn bestimmt war. Der äussere Beweis hierfür liegt in der Künstlerinschrift am Baumstamme, von der man nicht begreift, wie sie hierher gekommen sein sollte, wenn die Statue einer Gruppe angehörte, der innere Grund aber besteht darin, dass wir keine zweite Figur zu dieser gruppirt denken können, ohne wenigstens eine der Hauptansichten der Statue unmöglich zu machen.

No. 82. Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros, Menides' Sohn aus Antiochia am Mäander.

(Parischer Marmor, gefunden 1820 in der Nähe der Ruinen des Theaters auf der Insel Melos, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 232 bis, abgeb. u. a. im Mus. Franç. 4, 1, bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 340, No. 1308, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 270; vgl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 1te Aufl. No. 2 und das dort und in meiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 314, Note 51 Angeführte, und was ich a. a. O. S. 257 ff. über die Statue geschrieben habe. Die Zuschreibung derselben an den antiochenischen Künstler Alexandros ist nicht sicher, aber sehr wahrscheinlich, sie beruht auf einer Künstlerinschrift, deren Zugehörigkeit zu unserer Statue nicht absolut ausgemacht ist, aber kaum bezweifelt werden kann.)

Die Ergänzung dieser Statue ist zweifelhaft, am wahrscheinlichsten aber ihre Gruppirung mit Ares, auf dessen Schulter sie die linke Hand legte, so wie es mehre mit Ares gruppirte Wiederholungen dieser Figur zeigen (s. meine Gesch. d. gr. Plastik a. a. O. Note 52). Die Erfindung dieser Statue scheint nicht das Eigenthum ihres vermuthlichen Meisters zu sein, sondern auf ein älteres Vorbild zurückzugehn, aber diese Statue ist unter allen Wiederholungen dieser Figur weitaus die vorzüglichste. Der Künstler hat vor Allem versucht, die Göttin in derselben zur Anschauung zu bringen, daraus erklärt sich die Grossartigkeit der Haltung und die

Kälte des Antlitzes, das einen starken Gegensatz gegen dasjenige der mediceïschen Venus bildet. Der Hauptvorzug der, von Vielen über alles Mass bewunderten und gepriesenen Statue, liegt in der wundervollen Behandlung des Nackten, namentlich aber der Oberfläche des Körpers, dessen gleichsam sammetweiche Haut man noch im Gypsabguss wahrzunehmen meint. Die üppigen Formen sind von höchster Weichheit und vom reinsten Fluss, aber nicht eigentlich ideal, und auch sie sind das Product einer virtuosen Technik, welche fast das ganze Werk mit Raspel und Feile vollendete. Als Hauptmerkmal einer späten Entstehungszeit muss ich die Gewandung geltend machen, in der das Streben nach Effect augenfällig ist; dieselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, vielmehr dient sie nur dazu, den Contrast und den Reiz des Nackten fühlbarer zu machen; aber, mag die Situation der Statue gewesen sein, welche sie will, unmöglich kann man diese Gewandanordnung von dem Tadel des Arrangirten, nach Laune und Willkühr des Künstlers Gemachten freisprechen, und eben so wenig kann man verkennen, dass diese Gewandanordnung aller Wahrheit und Möglichkeit widerspricht. So wie das Gewand lose um die Schenkel gelegt ist, müsste es jeden Augenblick ganz herabgleiten, das thut es aber nicht, vielmehr haftet es auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie die Chlamys des s. g. Germanicus (No. 77) an dessen Oberarm. Dergleichen darf man der Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen, es bildet, so schön die Statue sein mag, ein sicheres Merkmal ihrer späten Entstehung, ein Merkmal, das dadurch nicht schwächer wird, dass es als sicheres allein steht. Würde die Zugehörigkeit der Künstlerinschrift zu der Statue bewiesen, so dürfte Niemand mehr bezweifeln, dass die Aphrodite von Melos nicht vor dem Beginn der römischen Kaiserzeit entstanden ist. —

Als eine Wiederholung derselben Figur lassen wir folgen:

No. 83. Statue der Aphrodite von Capua.

(Griechischer Marmor, gefunden im Amphitheater von Capua, jetzt im Museum von Neapel, abgeb. Mus. Borbon. 3, 54; Gerhard; Antike Bildwerke 10; Millingen, ancient uned. Monum. ser. 2, pl. 4, 5; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 598 No. 1310; Müller's Denkmäler der alten Kunst 2, No. 268; dessen Handbuch § 376, 5, 6.)

Diese Statue, welche man nach dem Helm, auf den sie den linken Fuss stellt und nach der Übereinstimmung mit Münztypen, *denen der* Name beigeschrieben ist, Victrix genannt hat, war mit

einem vor ihr stehenden Eros gruppirt, so wie die Gruppe in Gerhard's antiken Bildwerken und bei Clarac a.a.O. gestochen ist; man sieht daraus, dass diese Figur zu mancherlei verschiedenen Compositionen mehr oder weniger passend benutzt worden ist. Wenn die capuanische Statue selbst von bedeutenden Auctoritäten in gewissen Rücksichten über diejenige von Melos gesetzt worden ist, so kann man sich das nur erklären, wenn man annimmt, dass das Urteil angesichts nicht getreuer Abbildungen gefällt sei, nicht aber, wenn man sich die Kritiker vor den Originalen oder den Abgüssen stehend denkt, denn vor diesen muss selbst ein Schüler erkennen, dass die capuanische Statue unendlich zurücksteht und in ihrer trockenen und harten Formbehandlung an hunderten von Werken der römischen Kunstperiode ihres Gleichen findet. Die melische Statue ist unmittelbar empfunden, die capuanische trägt alle Merkmale routinirter Copistenmanier an sich. Eben deshalb ist die Vergleichung beider, auch in Einzelheiten der Composition abweichenden Statuen dem Lernenden sehr zu empfehlen.

No. 84. Die Apotheose Homers von Archelaos von Priene.

(Griechischer Marmor, gefunden in der Mitte des 17ten Jahrhunderts in Fratocchi, dem alten Bovillae, früher im Palast Colonna in Rom, jetzt im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 94; die ältere Litteratur s. in Fabricius Bibl. graeca 1, 25, 2, von der neueren ist besonders zu nennen: E. Braun im Bullett. del Inst. von 1844 December, derselbe: die Apotheose Homers in galvanoplastischer Nachbildung, Leipzig 1848; L. Schmidt, Annali dell'Instit. 19, S. 119 ff., Brunn, Griech. Künstlergesch. 1, S. 584 ff.; vergl. meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 262 ff. Die Künstlerinschrift ist am Gipfel des Berges unter dem sitzenden Zeus.)

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition zerfällt in vier über einander befindlichen Streifen. Zuoberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung

Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf dem Haupte, den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ), die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur *durch* die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte

Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Anmerkung. Eine andere Apotheose oder Verherrlichung Homers in dem Relief eines silbernen Bechers siehe im Zimmer No. VII.

3. Sonstige Monumente der früheren römischen Epoche.

No. 85. Statue der Venus genetrix, wahrscheinlich nach Arkesilaos.

(Parischer Mormor, früher in den Gärten von Versailles, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 46, abgeb. u. a. im Mus. Franç. stat. 2, 6; bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 339, No. 1449, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 263. Vgl. über den Künstler Arkesilaos und andere Wiederholungen dieser Figur Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 600, Müller's Handb. § 376, 4 und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 274 mit Note 69 und 70.)

Der Name, welcher dieser Statue beigelegt wird, beruht auf dem Typus einer Münze, der Sabina (abgeb. in Müllers Denkmälern 2, No. 266) mit der Beischrift *Venus genetrix;* von dem Künstler Arkesilaos aber wissen wir, dass er für den von Jul. Caesar erbauten und 46 v. Chr. geweihten Tempel der Venus genetrix das Tempelbild machte. Unsere Statue ist das vorzüglichste Exemplar unter mehren Wiederholungen und in einigen Theilen, so namentlich in der weichen Behandlung der entblössten Brust in der That lobenswerth, während das Gesicht bei aller Formschönheit todt und kalt ist. Die Göttin ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden, fast durchsichtig feinen und dem Körper enganliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statue ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber

auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Das ganze Werk hat etwas Genrehaftes, welches sich in unzählbaren Götterstatuen der spätern Zeit, welche zu decorativen Zwecken dienten, wiederholt.

No. 86. Statue einer reichgewandeten Matrone.

(Parischer Marmor, gefunden 1706, 1711 oder 1713 nebst zwei anderen weiblichen Gewandstatuen in dem bis dahin noch nicht wieder entdeckten Herculaneum bei Gelegenheit einer Brunnengrabung; die Auffindung dieser Statuen wurde der Anlass zu weiteren Nachgrabungen, durch welche die verschüttete Stadt bekannt wurde, siehe Näheres hierüber in Hettner's Katalog der kgl. Antikengallerie in Dresden S. 63 und in den daselbst angeführten Schriften. Die Statue nebst den beiden mit ihr gefundenen kam aus den Händen des ersten Besitzers, des Prinzen von Elbeuf durch Schenkung in diejenigen des Prinzen Eugen von Savoyen, von dem sie König August III. 1736 ankaufte. Sie gilt jetzt als eine der ersten Zierden des Dresdner Museums, in welchem sie die Nummer 260 trägt. Abgeb. u. a. in Becker's Augusteum 1, Taf. 19—22, bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 766, No. 1889, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 372; vgl. die von Hettner a. a. O. angef. Schriften.)

Die Entstehungszeit dieser Statue lässt sich nur ungefähr und zwar durch das Datum der Verschüttung Herculaneums, 79 n. Chr. bestimmen, doch dürfte dieselbe über diesen Zeitpunkt nicht eben hoch hinaufgehn. Es ist ein Portrait, wenngleich nicht aus der herculanischen Familie des Nonius Balbus, wie man angenommen hat, und stellt ganz sicher eine Matrone, nicht aber eine Vestalin dar, wie man früher sagte. Bei allem Adel in der Haltung, bei aller Schönheit in der Formgebung und bei allem Reichthum in der sehr fleissig behandelten Gewandung darf man das Werk doch nicht zu hoch stellen, es geht ihm die echte Wärme und Seele ab, und die Gewandung ist nicht ohne Künstelei; dies gilt namentlich von der in manchen anderen, aber nur späten, Portraitstatuen wiederkehrenden Art, wie der Schleier über die Schulter geworfen ist.

Etwa in dieselbe Periode dürfte noch gesetzt werden:

No. 87. Die Statue eines sich salbenden Ringers.

(Marmor, aus der Chigi'schen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Katal. No. 384, abgeb. in Becker's Augusteum 1, Taf. 37 *und 38; Wiederholungen* dieser Figur führt Hettner a. a. Orte an.)

Man darf anerkennen, dass in dieser Statue, welche zu den athletischen Genrebildern zu rechnen sein wird, ein kräftiger athletischer Körper mit Verständniss dargestellt sei, ohne sich für dies Werk, das in vielen Statuen der römischen Epoche der griechischen Kunst durchaus seines Gleichen findet, gerade besonders erwärmen zu können, und ohne dasselbe auf eine der vielen Athletenstatuen Polyklets, das Vorzüglichste, was es in dieser Art in der antiken Kunst gab, als auf sein Vorbild zurückzuführen. Was die Composition anlangt, so gestehe ich, dass ich das Motiv für die steile Erhebung des rechten Armes, von dem man annimmt, er habe das Ölfläschchen gehalten und dessen Inhalt in die halbgeöffnete linke Hand gegossen, nicht zu fassen vermag, oder dass mir dasselbe als eine ziemlich willkürliche Künstelei erscheint, die darauf abzielt, den Gegensatz einer ausgedehnten gegen eine zusammengezogene Körperseite herbeizuführen. Im wirklichen Leben hat schwerlich jemals ein Athlet so agirt. —

4. Monumente der späteren römischen Epoche.

No. 88. Kolossalbüste des Antinoos.

(Harter griechischer Marmor, ähnlich dem grechetto (marbre coralitique nach dem französ. Ausdruck), Fundort unbekannt, wahrscheinlich aber Hadrian's Villa bei Tibur; zuerst in der Villa Mondragone bei Frascati aufgestellt, woher die Büste den Namen des „Antinous Mondragone" erhalten hat, dann in den Palast Borghese und aus diesem in den Louvre gekommen, in Clarac's Katal. No. 146; abgeb. u. besprochen u. a. in Bouillon's Mus. des Ant. 2. 83, in Winkelmann's Mon. ined. No. 179, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 388 und in K. Levezow's Abhandlung „über den Antinous dargestellt in Kunstdenkmälern des Alterthums (Berl. 1808.)" Taf. 10; vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 143, und was derselbe in der Note aus Zoëgas Papieren mittheilt.)

Die Schönheit dieses Kopfes, welche Winckelmann an mehren Stellen seiner Kunstgeschichte (7, 2, 14; 12, 1, 17) sehr hoch preist, erkenne ich vollkommen an, aber ich kann nicht in gleichem Masse anerkennen, dass die hier versuchte Steigerung der Porträtzüge des bekannten Lieblings Hadrian's in das Idealische und Ernsterhabene gelungen sei, am wenigsten aber vermag ich in die Lobsprüche einzustimmen, welche dem Ausdruck gespendet worden sind, vielmehr erscheint mir die Büste durchaus kalt, todt und in hohem Grade geistlos. Der Eindruck, welchen diese Büste macht, beruht, wie das auch Welcker anerkennt, zum grössten Theil auf der wohlgelungenen Behandlung des Kolossalen. In Betreff des Aus-

drucks aber vergleiche man die ludovisische Büste der Here. — Aus der hadrianischen Epoche, der diese Büste des Antinoos angehört, stammt auch

No. 89. Die Statue eines von einem Liebesgotte gerittenen und gefesselten älteren Kentauren.

(Grauer griechischer Marmor (bigio), gefunden in der Villa Fonseca auf dem Cölius, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 134; abgeb. u. a. in den Sculture della villa Borghese St. 9 No. 1. Bouillon, Mus. des Ant. 1, 64. Clarac, Mus. des sculpt. pl. 277. No. 1782 und in Müller-Wieselers Denkmälern der a. Kunst 2, No. 597. Ebendaselbst ist unter No. 598 ein Gegenstück zu unserem Kentauren abgebildet, welches zu einer, mit den Namen der Künstler Aristeas und Papias von Aphrodisias bezeichneten, im Capitolinischen Museum aufbewahrten Wiederholung gehört. Diese Künstler gehören in die Zeit Hadrian's, s. Brunn's Künstlergeschichte 1, 573 und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 252 und 267 f. Das Exemplar, dessen Abguss wir besitzen, wird aus derselben Zeit sein; der Abguss ist eine Seltenheit in deutschen Gypsmuseen.)

Der Sinn dieser Darstellung ist nur aus dem Zusammenhange der beiden Gegenstücke zu fassen, wie ich denselben a. a. O. zu entwickeln versucht habe. Beide Kentauren, der junge wie der Alte trugen einen Liebesgott, der junge aber (im Capitol) heiter und wohlgemuth, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last. Dem Alter dagegen, welches unser Kentaur vertritt, ist die Liebe eine Fessel und eine Last, und demgemäss windet sich der Kentaur schmerzlich und mit gebundenen Händen unter den Neckereien des Liebesgottes. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wahrscheinlich gewählt, weil sie derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen. Die Erfindung ist sinnreich, aber die Composition wenigstens unseres Kentauren ist entschieden nicht originell, denn er ist Zug für Zug, fast Muskel für Muskel eine Copie des Kentauren in der Parthenonmetope No. 31 a, ausgenommen die Haltung des linken Armes; ausserdem erinnert die Haltung seines Oberkörpers an die des Laokoon. Die Formgebung besonders in dem Pferdeleibe ist nicht ohne Schwulst, die Haltung der Beine unkräftig. Die Technik endlich ist eine verkünstelte Nachahmung der der Bronze eigenen Schärfe. —

No. 90. Statue der Ariadne.

(Marmor, aus der Chigischen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden No. 386 des Hettner'schen Katalogs, abgeb. in Becker's Augusteum 1,

Taf. 17. Vergl. die mancherlei Besprechungen, besonders aus früherer Zeit, die Hettner a. a. Orte angezogen hat.)

Die Bedeutung dieser, vielfältig verschieden benannten Statue, ist besonders durch ein bei Salzburg gefundenes, in Wien bewahrtes Mosaik festgestellt, welches Ariadnes Schicksale in einem Bildercyclus darstellt, und in diesem unsere Figur wiederholt. Es würde mich zu weit führen, wenn ich alle die vielen Lobeserhebungen widerlegen wollte, die von den bedeutendsten Auctoritäten über dieses Werk ausgesprochen sind, aber ich muss bekennen, dass ich davon nicht eine einzige zu unterschreiben vermag. Die Composition ist ziemlich unbezeichnend und würde für viele andere Personen in vielen anderen Situationen grade so gut passen, wie für die verlassene Ariadne, dem Nackten fehlt es an Weichheit und dasselbe ist oberflächlich gehalten, und das Gesicht ist leer bis zum Erschrecken. Ich kann die Statue nur für ein Werk der nachhadrianischen Epoche und für ein Beispiel der gewöhnlichen Routinistenarbeit des späteren Alterthums halten; ihr Vorbild natürlich datirt höher hinauf, aber dessen etwaige Vorzüge vermögen wir aus dieser Copie nicht zu entwickeln. —

Zum Schluss dieser Abtheilung führe ich fünf Reliefe an, deren kunsthistorische Datirung mit Sicherheit kaum gegeben werden kann; die Reihenfolge, in der sie hier stehen, mag zugleich die ihrer chronologischen Abfolge sein.

No. 91. Stierbändigende Nike oder Backchantin.

(Marmor, Fragment einer grösseren Darstellung, im Vatican.)

Der Gegenstand ist viel wiederholt, auch bei uns kann man dieselbe, oder eine sehr ähnliche Darstellung an dem Balustradenrelief vom Tempel der Nike apteros (No. 37) vergleichen. Der Stil ist durchaus nobel und die Formgebung kräftig und zart zu gleicher Zeit.

No. 92. Aufzug dreier bakchischen Eiguren.

(Marmor, gefunden 1776 auf der Stelle des alten Gabii, jetzt im britischen Museum. Synops. 63. Aufl. S. 98, abgeb. in den marbles of the brit. Mus. 2, Pl. 12.)

Eine leicht bekleidete und die Handpauke schlagende Bakchantin, bei der ein sehr schön modellirtes Bein aus den Falten des geschlizten Chiton sichtbar wird, schreitet einem Satyrn voran,

der die Doppelflöte spielt und dem ein zweiter, thyrsusschwingender und von einem Panther begleiteter folgt. Die Arbeit ist voll Leben, Adel und Sorgfalt.

No. 93. Drei Städtegöttinen.

(Marmor, gefunden in der Via Appia, früher in der Villa Borghese Stanza 2, No. 17, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 179, abgeb. bei Bouillon, Mus. des Ant. 3, 15 und in Clarac's Mus. des sculpt. pl. 222 No. 261. Ueber die Kategorie von Darstellungen, der dies Relief angehört. Vgl. Müller's Handbuch §. 405, 1.)

Die drei weiblichen Figuren sind mit der Mauerkrone geschmückt und tragen Opfergefässe und Zweige in den Händen; möglicherweise haben sie zu einer Triumphaldarstellung gehört.

No. 94. Die drei Mören.

(Marmor, in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel, mehrfach abgeb. u. öfter besprochen, u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 922, vgl. Welcker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung d. a. Kunst Taf. 3, No. 10 S. 197 ff., und Müller's Handbuch § 398, 1.)

Klotho spinnend, Lachesis des Horoskop ablesend, Atropos mit der Scheere; der obere Theil ist von Rauch ergänzt.

No. 95. Sarkophagrelief, der Raub der Leukippiden.

(Marmor, in Villa Medicis in Florenz, abgeb. u. besprochen u. a. in Winckelmann's Mon. ined. No. 61; vergl. für die Wiederholungen dieser Darstellungen was Müller im Handbuch No. 414. 5. citirt.)

Auf der Vorderseite der Raub der Töchter des Leukippos und der Kampf gegen die Apharetiaden, auf den Schmalseiten die Vermählung der Dioskuren mit den geraubten Mädchen.

VII. ARBEITSZIMMER.

1. Sculpturwerke.

No. 96. Euripides, sitzende Statuette.

(Harter griechischer Marmor, gefunden 1704 auf dem Esquilin in Rom, früher in der Kircher'schen, dann in der Albani'schen Sammlung in Rom, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 95 oft abgeb. und besprochen, vergl. was

Clarac, a. a. O. und was Welcker im Katal. des bonner Gypsmus. 2. Aufl. No. 48 anführt, Müller's Handbuch § 420, 5, und besonders Welcker's Aufsatz in den Alten Denkmälern 1, S. 485 ff.)

Der Name des grossen Dichters ist auf der Plinthe rechts an der schrägen Fläche angeschrieben, jedoch ist der Kopf nebst den Attributen nach anderen Monumenten ergänzt und die Hauptbedeutung der Statuette liegt in dem Verzeichniss von Dramen des Euripides an der Marmorfläche, vor der die Figur sitzt.

No. 97. Platon, sitzende Statuette.

(Marmor, von unbekanntem Fund- und Aufbewahrungsort, abgeb. in den Monum. dell' Inst. 3, 7 vergl. Annali 11, p. 207.)

Die Benennung ist sicher durch den an dem Sitze links angeschriebenen Namen ΠΛΑΤΩΝ, der Kopf steht gegen die schöne Büste in Florenz (Visconti, Iconographie grecque 1, 18a), die einzige ganz sichere, zurück; aber die Haltung der ganzen Figur ist vortrefflich, es ist so recht die des Gelehrten, der in ruhig anmuthiger Rede vorträgt.

No. 98. Doppelbüste des Sophokles und Euripides.

(Marmor, gefunden 1845 vor dem Thor S. Lorenzo in Rom, in Welcker's Besitz, vergl. dessen alte Denkmäler 1, S. 457, abgeb, in den Annali dell' Instit. 18 tav. d'agg. E.)

Sophokles ist auch hier, wie in den meisten seiner Porträts (s. Welcker a. a. O. S. 470) durch die Siegestänie ausgezeichnet und als der grösste der drei Tragiker charakterisirt. Die Ähnlichkeit mit dem Kopfe der laterenensischen Statue (No. 60) ist augenscheinlich, wenngleich nicht frappant zu nennen.

No. 99. Doppelbüste des Aristophanes und Menandros.

(Marmor, in Welcker's Besitz, abgeb. Mon. dell' Inst. 5. 55, vgl. Welcker in den Annali von 1853 S. 250 f. und in einem Deutschen, als Manuscript zu den Abguss bestimmten Aufsatz, Bonn, o. J.)

Das Porträt des Menandros ist sonsther bekannt, dasjenige des Aristophanes war es vor dem Bekanntwerden dieser Doppelbüste nicht, und ist erst aus Anlass derselben von Welcker a. a. O. in der geistreichsten und überzeugendsten Weise nachgewiesen. Die Tänie bezeichnet den Aristophanes als den grösseren der beiden Komiker.

No. 100. Apotheose Homers, Relief eines Silberbechers.

(Gefunden in Herculaneum, jetzt im Museum von Neapel, vergl. Winckelmann's Werke (donauösch. Ausg.) 1, 69, 182; 3, 25; 5. 406; abgeb. in Millingen's Ancient. uned. Monum. 2, 13 und in Millin's Gal. mythol. pl. 149.)

In Arabesken in der Mitte der mit verschleiertem Haupt vom Adler emporgetragene Homer einerseits die Gestalt der Ilias in kriegerischem Costüm, andererseits diejenige der Odyssee in der Schiffertracht mit dem Ruder.

No. 101. Votivrelief an Athene mit Inschrift.

(Aus Athen und das. bewahrt in der Pinakothek der Propyläen, vgl. Müller's arch. Mittheil. aus Griechenland, herausg. v. Schöll §. 61 No. 37.)

No. 102. a u. b. Zwei Votivreliefe an Zeus hypsistos mit Inschrift.

(Aus Athen in Berlin.)

Die Reliefe stellen ein paar Augen und einen weiblichen Busen dar, und geben sich durch die Inschrift „Dem höchsten Zeus nach einem Gelübde" als Weihgeschenke ohne Zweifel für die Heilung der hier abgebildeten Körpertheile zu erkennen.

No. 103. Ägyptische Stele mit Hieroglyphen.

(In der Sammlung des Fürsten Metternich in Königswart bei Marienbad; Geschenk der Frau Platzmann-Preusser in Leipzig. Der Abguss ist aus Papier hergestellt, ausgenommen das Relief im oberen Theile, welches aus Gyps besteht und eingelassen ist. Die im Papier Abguss erhaben erscheinenden Theile sind im Original vertieft.)

Auf dem Vasenschranke sind folgende kleine Gegenstände und Figuren, meistens noch Bronce aufgestellt, über deren Herkunft ich nicht in allen Fällen Rechenschaft zu geben weiss, da dergleichen Kleinigkeiten in den Sammlungen gewöhnlich nur summarisch verzeichnet werden. Wo mir Näheres bekannt war, ist es kurz angegeben. Das Verzeichniss folgt der Ordnung der Aufstellung.

No. 104.

a. Etruskisches Reliefgefäss, bauchig mit engem Hals.

b. Reliefgefäss von Edelstein, Balsamar.

c. Maske des jugendlichen Herakles.

d. Sirene in Vogelgestalt mit Frauenkopf, vgl. Müllers Handb. § 393, 4. (Daselbst ist eine Sirene der Art, wie diese hier, als Terracotte in Berlin verzeichnet; ob diese das Original unseres Abgusses sei, kann ich für jetzt nicht sagen.)

e. Etruskischer Krieger. (Bronce, 5½" hoch, in der fürstl. Sammlung zu Arolsen.)

f. Etruskische Athene.

g. Herakles.

h. Weibliche Gewandfigur mit erhobenen Armen, aus deren Kopfe sich ein Blatt erhebt; ohne Zweifel der Griff eines Spiegels, oder eines anderen Geräthes, wie dergleichen viel vorkommt.

i. Ephesinische Artemis. (Bronce, 10″ hoch, in Berlin.)

k. Serapis. (Bronce. 12″ hoch; fürstl. Sammlung zu Arolsen.)

l. Etruskische Jünglingsfigur mit einer Inschrift auf dem linken Bein.

m. Etruskischer Krieger. (Bronce, 1¾′ hoch, in Berlin.)

n. Statuette der Nike, herabschwebend. (Berühmte Bronce in Kassel, vgl. Müller's Handb. § 406, 2. und was dort von Litteratur angeführt ist.

o. Hermaphrodit.

p. Narkissos.

q. Amazone. (Bronce, in Florenz, vgl. O. Jahn's Aufsatz über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der Kgl. sächs. Gesch. d. Wissenschaften v. 1850, mit Fig. 3.)

r. Hermes enagonios. (Wesentlich übereinstimmend mit den sogenannten Antinous v. Belvedere, abgeb. in Müller's Denkmälern d. alten Kunst 2, No. 305.)

s. Baton. (Hochvortreffliche archaische Broncestatuette, 5″ hoch, in der Tübinger Kunstsammlung, dem früheren Tux'schen Cabinet, vergl. Welcker's alte Denkmäler 2. S. 181 ff., meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 146 mit Fig. 24 und das S. 185 in Note 62 Angeführte.)

t. Schwimmer, bereit, sich kopfüber ins Wasser zu stürzen. (Bronce, 5½″ hoch, in der fürstl. Samml. zu Arolsen.)

u. Einer der Dioskuren. (Bronce, 5½″ hoch, ebendaselbst.)

v. Nackte weibliche Figur, sich schmückend. (Desgl. 5″ hoch, ebendas.)

w. Alter-Fischer, einen schlafenden Knaben auf dem Arm tragend. (Wohl nach Terracotta.)

x. Eros nach Knabenweise ein jüngeres Brüderchen im Kinderwagen fahrend. (Terracotta neapolitanischer Herkunft in Berlin, abgeb. in der archäolog. Zeitung v. 1849. Taf. 2. No. 1, commentirt das. No. 2 von Panofka unter dem Titel: „Eros und Poros" und von Gerhard unter demjenigen: „Eros und Agon."

y. Kind, sitzend einen Wasservogel umarmend. (Wohl ebenfalls Terracotta und wahrscheinlich ebendas.)

z. Broncebecher mit Reliefen, einerseits Mars zur Rea Silvia herabschwebend, andererseits Mars gegen Hercules über seinen von diesem getödteten Sohn Cycnus kämpfend. (Gefunden zu Erp bei Lessenich in der preuss. Rheinprovinz unweit Bonn, aufbewahrt in den kgl. rhein. Museum vaterländ. Alterthümer in Bonn, vgl. meinen Katalog dieser Sammlung (Bonn 1851) S. 114 und die beträchtliche daselbst angeführte Literatur.)

2. Vermischte Denkmäler.

No. 105. Auswahl gemalter Vasen und Thongefässe.

(Dieselbe ist in einem Glasschrank aufgestellt, und zwar in drei Abtheilungen, welche (von rechts nach links) Vasen der älteren Art mit rothbraunen und schwarzen Figuren auf gelbem, rothem und weissem Grunde, die Vasen der besten und der späten Zeit mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde und die buntfarbigen auf weissem Grunde, endlich die etruskischen und römischen Thongeschirre enthalten. Die bedeutendsten Gefässe in dieser Auswahl sind etwa die folgenden.)

1. Kanne in s. g. orientalisirenden Stil br. Fig. auf gelb. Gr., in 2 Reihen Thierfiguren darstellend. — 2. Zwei Alabrastren derselben Art. — 3. Flache zweihenkelige Schale derselben Art. — 4. Grosse Hydria, schw. Fig. mit weiss und rothen Zusätzen auf rothem Gr., im Hauptbild: Heldenabschied, am Halse Troïlos Verfolgung durch Achill, unten Streifen mit Thieren. — 5. Panathenäische Amphora, schw. Fig. mit w. u. r. auf r. Gr. Av. Athene Promachos zwischen zwei Säulen mit Hähnen, Rv. Faustkampf. — 6. Kleine Amphora, ebenso, Av. Dreifussraub, Rv. Backchische Figuren. — 7. Grosse Kylix ebenso, innen: Flügelfigur, etwa Iris, aussen zweimal wiederholt: bakchischer Aufzug. — 8. Kleinere Kylix auf höherem Fuss, schw. Fig. mit Violet, ohne Innenbild, aussen am Rande zweimal wiederholt zwei Löwen, darunter die Inschrift ΤΑΛΕΙΔΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ. — 9. Grössere Schale derselben Art, ohne Malerei, mit der Inschrift: ΤΑΕΣΟΝΗΟΝΕΑΡΧΟΕΠΟΙΕΣΕΝ. — 10. Grosse Lekythos mit schw. Fig. auf w. Gr. Hephästos Rückführung auf den Olymp durch Dionysos. — 11. Lekythion, ebenso: Hahn zwischen zwei Männern. — 12. Lekythos mit schw. Fig. auf r. Gr.: Aufzug auf einem Viergespann. — 13. Lekythion ebenso: Sphinx zwischen zwei Männern mit Lanzen. — 14. 15. Zwei Lekythien mit Anthemienornamenten. — 16. Oinochoë edelsten nolanischen Stils mit r. Fig. auf sattschwarzem Gr.: wahrscheinlich Heldenauszug. — 17. Schlanke Amphora r. Fig. auf schw. Gr.: Av. Zeus dahineilend, Rv. weibliche Figur, eine seiner Geliebten. — 18. Stamnos, ruveser Stils, r. Fig. auf schw. Gr.: Av. u. Rv. musikalischen Scenen im Frauengemach. — 19. Kylix, r. Fig. auf schw. Gr.: Innenbild: kniender Jüngling mit einem Schilde, auf desmelben ΚΑΛΟΣ. — 20. Apulischer Krater r. Fig. auf schw. Gr.: Athene zeigt den Perseus das Haupt der Gorgone in dem Spiegel eines Brunnens, Rv. Palästrische Scene. (Herausgegeben von O. Jahn in den Berichten der kgl. sächs. Ges. der

Wiss. 1848 S. 287 f. mit Abbildung.) — 21. Unteritalische Hydria, r. Fig. mit weissen Theilen auf schw. Grunde: Scene des Archemorosabenteuers auf dem Zuge der sieben Helden gegen Theben. — 22. Lekythos w. Gr. mit den Resten bunter Figuren. — 23. Lekythion w. Gr. mit Figuren in schw. feinen Umrissen. — 24. Alabastron r. Fig. auf röthlich schwarzem Gr.: Schwebende weibl. Flügelfigur, etwa Eos. — 25. Ganz kleine flache Schale späten unterital. Stils, aussen zweimal wiederholt: weiblicher Kopf zwischen Anthemienornamenten. — 26. Kleiner Skyphos späten Stils, Av.: Jünglingskopf, Rv. weiblicher Kopf in der Haube, vielleicht Dionysos und Ariadne. — 27. Rhython von hellem Thon in der Form eines Schweinskopfes. — In der dritten Abtheilung ist etwa noch hinzuweisen auf einige Thonlämpchen mit zum Theil figürlichem Deckelornament, auf ein paar schwarze Kännchen mit langem Ausguss und figürlichem Reliefornament, auf eine etruskische (chiusiner) Schale mit einem ringsumlaufenden Reliefstreifen; auf ein Schälchen mit etruskischer Inschrift, ein paar römische Trinkgeschirre mit den Inschriften: MISCE und DAMI und endlich auf ein paar Teller von terra sigillate mit eingedrückten Fabrikstempeln.

No. 106. Eine Sammlung vermischter Anticaglien,

welche einige griechische Terracotten, einige etruskische Spiegel, etliche ägyptische Holz- und Thonfiguren, etliche kleine Broncefigürchen, diverse Geräthe u. dgl. enthält, hat noch nicht geordnet und aufgestellt werden können, bleibt also einstweilen unter Verschluss.

No. 107 a. u. b. **Die Sammlung von Schwefelpasten antiker Münzen,**

in zwei Abtheilungen eines Schrankes, umfasst: links die Collection d'empreintes de médailles grecques et romaines nach dem Catalogue von Mionnet, Paris an viii, und die: Antiken Münzen des kgl. Museums in Berlin nach dem Katalog von Pinder. Berl. 1851. — Beide Kataloge liegen den Sammlungen bei.

No. 108. Gypsabgüsse der geschnittenen Steine der ehemaligen Stosch'schen Sammlung, (jetzt in Berlin).

(In vier Mahagonischubkasten.)

No. 109. Gypsabgüsse der übrigen katalogisirten geschnittenen Steine der berliner Sammlung.

(In einem Mahagonischränkchen.)

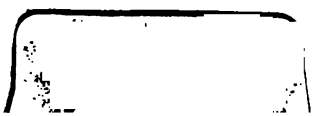
No. 110. Die Lippertsche Daktyliothek.

(Dreitausend Gypsabgüsse in drei Schränkchen in Buchform, nebst Katalog.)

No. 111. Vier Centurien der Impronte gemmarie dell' Instituto di corrispondenza archeologica.

(In vier Bänden.)

Im Arbeitszimmer hängen unter Glas und Rahmen 5 Blätter aus Zahn's Wandgemälden aus Pompeji, deren das Museum die zweite Folge vollständig besitzt, und ein Blatt („sitzende Muse") aus Ternites Wandgemälden aus Pompeji. —

Endlich besitzt das Museum von modernen Kunstwerken: Winckelmann's Büste von Döll, Geschenk der Mitglieder der archäologischen Gesellschaft, im Winter 1856—57 (Im Auditorium), und den Schild des Herakles von Widmann. (Steht im Zimmer No. 3.)

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.